**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa**

Figurações de Deus nos Romance de Saramago

Ronaldo Ventura Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa

**São Paulo
2012**

à minha família

Agradecimentos

A meus pais, Marciano e Maria Eunice, e meus irmãos, Robson, Rosimeire, Rosilene, Sara e Davi, pelo apoio que sempre me deram desde sempre.

A meus amigos Rogério, Sandro, Evandro pelas conversas e apoio que me deram nos últimos anos.

A Carla, Cibele, Fernanda, Danilo, Lilian, Marcelo, Regina, Roberta e a todos integrantes do NELLPE, grupo de que participei e cujas reflexões contribuíram enormemente para a realização deste trabalho.

A Juliana pela força e amizade.

A Horácio Costa, meu orientador, pela amizade, apoio e confiança de sempre.

A Danilo, pela minuciosa revisão do texto.

A CAPES pela bolsa de doutorado que foi fundamental para o desenvolvimento da presente tese.

Resumo

A presente tese tem como objetivo analisar figurações de Deus nos romances saramaguianos *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Nos três primeiros, Deus não aparece como personagem, mas pelos comentários críticos, seja do narrador, seja das personagens, pode-se presumir a inexistência de Deus, que nada mais é que uma criação da mente humana. Nos dois últimos, Deus surge como uma personagem de ficção, com características que destoam daquelas que lhe são atribuídas pela tradição religiosa judaico-cristã, sendo dessacralizado, tendo como contrapartida a elevação do homem a único senhor de seu próprio destino.

Palavras-chave

Saramago, Romance, Religião, Deus, Mito

Abstract

This thesis aims to analyze God's figurations in the Saramago's novels *Manual of Painting and Calligraphy*, *Raised from the Ground*, *Baltasar and Blimunda*, *The Gospel According to Jesus Christ* and *Cain*. In the first three, God doesn't appear as character, but for the critical comments, belong to the narrator, belong to the characters, it can be supposed the inexistence of God, that it is nothing else that a creation of the human mind. In the last two, God appears as a fiction character, with characteristics that differ from those characteristics that Jewish-Christian religion tradition attribute to him, stopping being a sacred being, having as compensation the elevation of the man to only master of his own destiny.

Key words

Saramago, Novel, Religion, God, Myth

Índice

1. Introdução	7
2. Elementos formadores do texto: ironia, paródia, história	18
2.1. Temas constantes	18
2.2. Ironia	33
2.3. Paródia	48
2.4. História, Ficção, Religião	55
3. A ética humana e a “justiça divina”: desconstruindo Deus	79
3.1. Prólogo	80
3.2. Deus não existe	100
3.3. Um mundo abandonado por Deus	110
3.4. Não há nada lá	129
3.5. Quem é o inimigo?	140
3.6. Deus é o culpado	165
4. Conclusão	188
5. Bibliografia	195
5.1. Bibliografia ativa	195
5.2. Bibliografia passiva	203

1. Introdução

A religião tem uma presença constante na obra de Saramago. A relação homem-Deus é, como se pode perceber em boa parte dos romances do autor, quase uma obsessão. Mas o conteúdo religioso específico parece ser tratado nos romances que pretendemos estudar a partir de um outro ponto de vista, de modo que a abertura do Gênesis “No princípio Deus criou o céu e a terra” poderia ganhar uma outra dimensão e ser perfeitamente substituído por algo do tipo: “No princípio o homem criou deus, uma de suas mais infelizes invenções”. É sobre as figurações de Deus nos romances saramaguianos que nos debruçaremos nesse trabalho.

O problema de Deus e, portanto da religião, nos romances saramaguianos se refere também ao “problema do mal” provavelmente o mais forte empecilho para afirmação da bondade absoluta de Deus, tal como sustenta a tradição judaico-cristã, que o apresenta como um ser justo e bom ou como um pai bondoso, que quando castiga seus filhos, o faz para o próprio bem deles. Em *Paraíso Perdido*, por exemplo, Milton usa, entre outros termos, “bondade” para opor Deus a Satã, o anjo caído:

Tão vasto assim, o arqu'inimigo alonga
Seus membros encadeados ao lago ardente,

Donde nunca teria erguido a fronte
Se do grão Deus a permissão suprema
Lhe não desse azo aos infernais desígnios
Para que, à força de contínuas culpas,
Toda condenação a si chamasse
Enquanto males para os outros busca;
Para que ardendo em raiva, percebesse
Como a malícia inteira e astuta
Servia só a patentear do Eterno
A bondade, o favor, o amparo imensos,
Vistos no homem que pérfida enganara,
E no seu próprio coração maldito
Ira, vingança, confusão tresdobres. (MILTON, 1994, p. 30)

Nos versos acima a “bondade, o favor, o amparo imensos” de Deus estão a favor do homem que fora enganado pela perfídia do Diabo. Mas, mais do que isso, esses versos dão a entender que Satã e seu séquito fazem o que fazem, porque Deus permite. Eis uma questão complexa e paradoxal que resulta num dos problemas que serão colocados em Saramago: se Deus é tão bom, por que o mal adveio em sua criação? Uma das explicações cristãs para isso, que vem de Agostinho, baseia-se na ideia de livre-arbítrio, de forma que o homem munido dessa capacidade escolheu confrontar o seu criador o que o levou à queda e, consequentemente, deu origem aos males sofridos pela humanidade. No entanto, na narrativa saramaguiana tal justificativa não se sustenta e está longe de resolver o problema: se o mal existe temos que ou Deus não existe ou ele é um ser profundamente egoísta e pouco preocupado com a

sua própria criação. A consequência disso é que o homem acaba sendo o único senhor de seu próprio destino.

A premissa central para se falar de Deus na obra saramaguina, portanto, é o de sua inexistência, enquanto ser real capaz de modificar qualquer coisas na vida da humanidade, caracterizando-se, dessa forma, como um ponto de vista ateuista. Bem e mal são frutos unicamente das ações humanas e, em vários casos, a ideia de que existe um Deus pode servir para justificar uma ou outra ação ou um sistema de coisas, beneficiando um determinado grupo social em detrimento de outro. É o tema da "morte de Deus" que teria surgido por volta do século XIX mas que, segundo Minois, seria fruto de um processo ainda mais distante no tempo, que se inicia com a Reforma Protestante no século XVI, seguido por uma série de fatores, como o progresso da ciência, a psicologia, a filosofia, entre outras coisas:

Como se pôde matar Deus? Lutero começou o trabalho, fazendo depender Deus da fé pessoal de cada um. Deus é também morto pelo seu próprio erro, "morto pela sua piedade pelos homens" e foi sufocado pela teologia. Foi ainda morto pela evolução humana, pelos refinamentos da ciência, pela psicologia, que o tornaram "inteiramente supérfluo". Os homens já não podem suportar um tal Deus, justiceiro, cruel, ciumento: afecta o bom gosto, "fracassou em muitas das suas criações, esse oleiro novato. [...] Mas em matéria de piedade também existe um bom gosto que acaba por dizer: "Já chega de um tal Deus". E Deus foi também morto pelo "mais odiento dos homens", como se revela numa passagem do *Zaratustra*. Mas, em nossa opinião, isso não quer dizer, como pretendiam os crentes, que é preciso ser odiento para cometer um tal acto, mas antes que Deus está morto por causa do problema do mal e da existência inexplicada de todos esses seres odientos inocentes. Finalmente, Deus está morto pela vontade nietzschiana,

que não pode suportar esse Deus sofredor e miserável: "Deus na cruz é uma maldição sobre a vida" (MINOIS, 2004, p. 625).

Segundo Georges Minois, o ateísmo é tão antigo quanto o pensamento humano e seu conflito com a religião é uma marca permanente da civilização ocidental. Porém, esse ateísmo assume várias formas, seja a revolta contra a existência do mal, contra proibição moral ou contra a limitação da liberdade humana, entre outras coisas, ele atinge tanto as classes sociais mais abastadas como as mais pobres.

No entanto é no século XIX que surgem os ateísmo de sistema, ou ideologias da morte de Deus, frutos do aumento da descrença em relação ao Cristianismo. São múltiplas as hesitações na sociedade europeia, onde muitos intelectuais passam a elaborar sistemas de pensamentos para os novos tempos. E o pensamento ateu, diz Minois, torna-se uma das marcas essenciais do século XIX:

O século XIX é largamente um século de conversões à descrença. Mas essa descrença é multiforme e vai de um vago deísmo romântico no caso de Lamennais a um materialismo ateu intransigente como o de Marx (MINOIS, 2004, p. 573).

O ponto de transição entre o pensamento do século das Luzes, que cultivava uma certa descrença para com a religião institucional, mas não o

afastamento total de Deus, é, para Minois, o racionalismo hegeliano, que por:

sua vontade de conservar todo o conteúdo da fé cristã integrando-a numa síntese filosófica, Hegel situa-se realmente na charneira entre o mundo religioso e o mundo ateu. Cronológica e logicamente, é o homem da transição: ao assimilar o conteúdo da fé, restitui-o em sistema secularizado; para ele a crença religiosa torna-se ideologia ateísta (MINOIS, 2004, p. 607).

Surgiriam a partir daí, então, vários tipos de ateísmos. O ateísmo antropológico, de Feuerbach, para quem Deus é a consciência de si do homem. O ateísmo sócio-econômico, de Marx e Lenin, para o qual “Deus é um falso problema, que deixará um dia de se colocar e nesse dia o próprio ateísmo será ultrapassado, como se ultrapassou a negação dos mitos gregos” (MINOIS, 2004, p. 613). O ateísmo historicista, de David Strauss, para quem os “os apóstolos e os evangelistas criaram um mito, o do homem-Deus” (MINOIS, 2004, p. 617). O ateísmo psicológico e individualista desesperado de Stirner, Schopenhauer e Hartmann, que, diferente dos outros tipos de ateísmos que esperam um futuro radiante para a sociedade sem Deus, é pessimista: “Deus, o Pai, está morto; os homens, órfãos, encontram-se sozinhos e perdidos” (MINOIS, 2004, p. 620). O ateísmo de Nietzsche, da morte de Deus à loucura, para quem “Deus na cruz é uma maldição sobre a vida” (cit. MINOIS, 2004, p. 625).

E, por fim, o ateísmo psico-fisiológico e psicanalítico, em que a psicanálise, segundo Minois, reforçaria o ateísmo por reduzir Deus e o sentimento religioso aos fenômenos da consciência. Mas, no século XX, continua o historiador, a descrença parece fracassar, a própria diversidade de pontos de vista ateus, muitas vezes antagônicos entre si, faz com que a dúvida diminua a incerteza em relação à religião:

Mas a verdadeira razão dessa queda faz com que o século XX, longe de se definir pela vitória de uma certeza sobre a outra, se salde pela escalada da incerteza. Eis aí de facto a principal característica da nossa época que um século depois da morte de Deus, permanecerá como o século da morte das certezas em detrimento da fé e do ateísmo (MINOIS, 2004, p. 631).

É dentro desse conflito entre fé e descrença que surge a obra romanesca de Saramago. Já em seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), o romancista desenvolve um tom anticlerical, típico do realismo/naturalismo do século XIX. Trata-se de um romance pouco valorizado pelo autor, como observa Horácio Costa em *José Saramago: o período formativo*, mas já dá indícios de como será a relação homem/Deus em seus romances posteriores.

Ainda nesse período formativo do autor, teremos *O ano de 1993*, um texto marcado pelo hibridismo entre a prosa e a poesia e que pode ser caracterizado como uma paródia do Apocalipse de João. A obra é escrita

em forma versicular e apresenta um tom profético e visionário, que caracteriza o último livro da Bíblia. *O ano de 1993* nos remete em vários pontos ao intertexto bíblico, antecipando, de certa forma, o diálogo homem/Deus da fase madura do autor, a dos romances, e também outros temas que serão recorrentes na narrativa saramaguina a partir de *Levantado do Chão*, como veremos mais adiante nesse trabalho:

Mal o sol verdadeiro subiu um pouco no horizonte a esfera de mercúrio dividiu-se em duas em quatro em oito em dezasseis em trinta e duas em centenas de esferas que se espalharam por toda a parte

Deslocavam-se no ar silenciosamente e continuavam a dividir-se até que houve tantas esferas quantos os habitantes da cidade

Fora instituído o olho de vigilância individual que não dorme nunca (SARAMAGO, 2007, p. 47).

O “que não dorme nunca” poderia ser uma alusão a Deus e, nesse sentido, o olhar inquisidor poderia ser referente a própria ideia de religião, ou remeter a Inquisição, que marcou, de forma negativa, a história da Igreja cristã. Embora estejamos aqui apenas especulando, pois esse texto saramaguiano é, tal como o texto bíblico, aberto, podendo levar à diversas possibilidades de interpretação. O fato é que os elementos que marcam esses versículos são típicos de regimes de exceção, como a ditadura salazarista (poderia apenas se tratar disso), tema de *Levantado do Chão* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mas também de outros eventos

históricos marcantes em romances como *Memorial do Convento*, que tem como um de seus temas a Inquisição, um dos males do Cristianismo, fato que será afirmado com todas as letras em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, no encontro entre Deus, Jesus e Pastor na barca no Mar da Galiléia:

A Inquisição é uma polícia e é um tribunal, por isso haverá de prender, julgar e condenar como fazem os tribunais e as polícias, Condenará a quê, ao cárcere, ao degredo, à fogueira, À fogueira, dizes, Sim, vão morrer queimados, no futuro, milhares e milhares e milhares de homens e mulheres, De alguns já me tinhas falado antes, Esses foram lançados a fogueira por crerem em ti [Jesus], os outros se-lo-ão por duvidarem (SARAMAGO, 2001c, p. 390-1).

No romance experimental, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), ainda no chamado período formativo do romancista, um dos romances de que tratamos nesse trabalho, o autor-personagem H. imagina como seria se Cristo tivesse morrido de hemorragia no Monte das Oliveiras¹, quando seu suor se tornou gotas de sangue, e não na cruz, onde morreu alguns dias depois. Se isso acontecesse, conclui H., não haveria cristianismo e, conseqüentemente, as mortes e clausuras que tiveram como justificativa essa religião não teriam acontecido. Tal ideia será encontrada mais tarde em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, onde Jesus tentará morrer como um homem comum para evitar que os planos de Deus deem certo.

1 Lc. 22, 44: "E cheio de angústia, orava com mais insistência ainda, e o suor se lhe tornou semelhante a espessas gotas de sangue que caíam por terra."

O que nos interessa nesse trabalho são as diferentes figurações de Deus em alguns dos romances de Saramago como *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Seja sob o ponto de vista das personagens, seja do ponto de vista do narrador, a relação com o divino nesses romances é sempre o do embate, feito através do uso de uma ironia corrosiva, do sarcasmo, do intertexto com a Bíblia, seja em forma de citação, alusão, ou tendo a paródia como ferramenta, como é o caso, principalmente de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. O resultado final disso é a valorização da humanidade em detrimento do divino.

A diferenciação que John Hick faz em sua Filosofia da religião entre os termos *eros* e *agape* para definir a noção de “amor de Deus”, empregada pelos Evangelhos, pode nos dar uma ideia de como Saramago subverte a ideia de Deus em seus romances:

a fim de entendermos o que o Novo Testamento quer dizer por amor de Deus, é necessário, em primeiro lugar, distinguir duas espécies de amor, representado pelas palavras gregas *eros* e *agape*. *Eros* é 'amor-desejo', constitui o amor despertado pelas qualidades do ente amado. Esse amor é suscitado e depende dos dotes de seu objeto. (...) Contudo, quando o Novo Testamento se refere ao amor de Deus pela humanidade, emprega um termo diferente, *agape*. Esta palavra já existia na língua grega, mas geralmente não exprimia qualquer significação especial distinta de *eros*, até que os escritores do Novo Testamento, através de seu uso, imprimiram-lhe o sentido de 'dar amor'. Ao contrário de *eros*, *agape* possui uma extensão incondicional e universal. Ele é conferido a qualquer um, não porque tenha características especiais, mas simplesmente porque existe, porque está ali como uma pessoa. A natureza do *agape* consiste em valorizar a pessoa

de tal forma, que vise ativamente a seu mais profundo bem-estar e felicidade. É neste sentido que o Novo Testamento considera o amor de Deus pela humanidade. Quando afirma, por exemplo, que 'Deus é amor' ou que 'Deus amou demais o mundo...', a palavra usada é *agape* e seus cognatos" (HICK, 1970, p. 23-4).

Ora, a ideia central dos dois termos *eros* e *agape* pode ser encontrada nos romances saramaguianos. No entanto, o segundo termo, que consiste em um amor incondicional, que vise o bem-estar e a felicidade do outro não é em momento algum uma característica de Deus em Saramago mas, sim, uma característica que pode ser aplicada aos seres humanos que povoam a narrativa saramaguiana. É assim que José encontrará sua redenção em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* no momento em que ele se preocupa com o próximo, colocando sua própria vida em risco.

Ao contrário do que diria Feuerbach, por exemplo, para quem Deus seria uma projeção do homem livre de suas imperfeições, o Deus saramaguiano herda características humanas muito pouco abonadoras. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o Deus cristão, que é apenas um mito, é colocado ao lado de deuses de outras civilizações, que o narrador-personagem considera muito melhores que ele. Em *Levantado do Chão*, ele não passa de um instrumento discursivo usado para manter os camponeses sob controle, uma invenção de "homens e mulheres que tendo inventado se esqueceram de lhe dar olhos" (SARAMAGO, 2005a, p.

220). Em *Memorial do Convento*, ele é a pura ausência, quando Blimunda procura ver o que há na hóstia, que seria o corpo de Deus, vê a mesma coisa que há no homem, uma nuvem fechada. Como personagem, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, ele se caracteriza como um ser egoísta e inescrupuloso, que pretende se autopromover ao custo do sofrimento humano. Por fim, em *Caim*, ele é o culpado por tudo, sempre acusado por Caim, o primeiro assassino da história bíblica, que lhe imputa, inclusive, a responsabilidade pela morte de Abel, porque se Deus tinha todas as condições de impedir o assassinato, ele, conseqüentemente, tinha o dever ético de assim proceder, evitando, assim, não só a morte de Abel, mas também o sofrimento de Caim. Esse deveria ser o seu papel como Deus e como pai da humanidade.

2. Elementos formadores do texto: ironia, paródia e história

2.1. Temas constantes em Saramago

Em *José Saramago - O Período Formativo*, Horácio Costa enfoca o período da obra de José Saramago anterior ao romance *Levantado do Chão*. Seu objetivo é demonstrar a evolução da obra até a última fase, verificando como Saramago desenvolve certos caracteres em sua escrita que serão marcantes em sua fase de maior maturação como escritor. O romancista é apresentado como um “ficcionalista de lenta maturação”, que perpassa por diferentes gêneros literários até chegar aquele em que sua obra atinge um nível maior de elaboração, que neste caso é a sua produção romanesca. A fase estudada compreende, deste modo, os diversos gêneros literários praticados pelo autor, como a poesia, a crônica, o teatro, o conto e os gêneros experimentais, pois o autor considera que “todas as formas de discurso escrito produzido ao longo da vida intelectual de um escritor são fundamentais para oferecer um padrão referencial do desenvolvimento do seu processo mental e artístico” (COSTA, 1997, p. 165).

Entre as características observadas na escrita saramaguiana, podemos encontrar a preocupação com a observação histórica que se delineia por quase toda obra do escritor, sendo mais elaborada na fase madura. São vários os mecanismos adotados pelo escritor na sua produção literária, que vai desde o uso da paródia até a adoção do fantástico como observado em sua obra experimental "O ano de 1993", em que se destaca

a harmonização de uma forma discursiva tradicional e um contexto literário contemporâneo, ou seja, uma adaptação de estéticas jazentes no "arquivo" da cultura e um quadro temático próprio da contemporaneidade (...) o "passo para frente" que dá o escritor no sentido de inovar a sua própria obra implicará num "passo para trás" concomitantemente, em direcção a uma forma directamente caudatária da tradição, a nível de linguagem. Se em O Ano de 1993 esta dupla operação (inovação de uma estética contemporânea/utilização de uma matriz estilística tradicional) leva a fundir o discurso futurante-distópico com o recurso livre à forma versicular, em obras posteriores de Saramago poderemos, de maneira análoga (...) identificar a fusão da prosa semonal do barroco ou da hesitante escrita do medievo portugueses com técnicas e temas atinentes à epistémica moderna, como o realismo maravilhoso e o romance de inspiração histórica (COSTA, 1997, p. 219-30)

Como vemos, a prosa barroquizante, a preocupação com a história e o realismo maravilhoso são caracteres que o escritor foi desenvolvendo gradualmente ao longo de sua carreira e que vão atingir um nível de elaboração mais elevado a partir do romance *Levantado do Chão*. Vale notar, para o que nos interessa nesse trabalho, que os mesmos

mecanismos que se repetem serão importantes na caracterização de Deus, que surge como personagem em romances como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*, tema de debates e comentários de personagens ou de narradores de romances que vamos abordar nesse trabalho como *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Em “Sobre la Posmodernidad en Portugal: Saramago ‘revisita’ a Pessoa”, Horácio Costa se refere à paródia como um das ferramentas de construção da narrativa saramaguiana, um dispositivo de suma importância na construção da figura de Deus nos romances saramaguianos, principalmente em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Nesse ensaio, o autor discorre sobre o procedimento responsável pela estruturação da narrativa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a “collage/montagem”, recurso que permite a utilização de um texto anterior, que serve como base para a criação de uma nova história, que pode ser caracterizado como uma paródia. No caso do romance analisado, o texto apropriado é o de Fernando Pessoa, cujo o heterônimo se transforma na personagem principal do romance. Nesse caso,

los principios de selección/apropiación y de la autoría corren paralelos - el texto parodiado no pierde su identidad en el proceso de conformar la identidad del texto receptor -, sin embargo, en la obra literaria, apuntan hacia una economía en que éste se superpone a aquél. Visto desde ángulo, se puede percibir el velo

de la fina ironía que Saramago coloca sobre el edificio de su relato, a través de la máscara de la parodia en la cual la ironía asegura terreno para florecer (COSTA, 1998, p. 184).

Ainda segundo Horácio Costa, “parody has been the literary mechanism par excellence to enhance this uneven man-God dialogue, this individual-institucional interchange” (COSTA, 1996, p. 191). O romancista parodia, como veremos mais adiante, a História, recontando, criando uma nova versão, contada a partir do ponto de vista de personagens oriundas das classes sociais mais humildes que não têm voz nos relatos oficiais.

Maria Alzira Seixo, em seu texto *O Essencial sobre Saramago*, também procura apontar características recorrentes na obra de Saramago. Seu objetivo também é mostrar o percurso do escritor até sua fase madura iniciada com *Levantado do Chão*, apontando temas constantes na obra saramaguiana, em que destaca aqueles que considera mais relevantes, os temas da viagem e do duplo. E ao falar das crônicas de Saramago, ela afirma que o próprio autor costumava dizer que suas “crônicas entretecem com o restante da sua obra, que 'está lá tudo'” (SEIXO, 1999, p. 18), e, segundo Seixo, está quase tudo lá:

Não só no que diz respeito a temática: a relação de identidade/alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projecto humano e a sua transposição, ou transcendência; a concepção do ‘homo viator’ e a sua incidência temporal; não só

também no que diz respeito à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática: a água, a embarcação, a estrela, o silêncio, a pedra o rumor - mas também nas atitudes dominantes: cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um limitado entusiasmo na capacidade de construção humana, no projecto que é o sonho; mas também ainda na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago (SEIXO, 1999, p.18-9).

É, de fato, características que podemos notar nos romances de que trataremos nesse estudo. O que não dizer da importância da relação identidade/alteridade para construção de personagens como Baltasar e Blimunda em *Memorial do Convento*, ou Jesus e Maria Magdala, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Mas é essa ênfase no Homem, que mais nos interessa aqui, pois ele é o ser sagrado dos romances saramaguianos em detrimento da ideia de um Deus, que ou é fruto de comentários sempre desabonadores do narrador ou das personagens, ou surge como personagem em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*, sob o ponto de vista corrosivo da ironia.

Em uma referência feita ao romance *Memorial do Convento*, Seixo fala sobre a noção central de *simulação*, que, segundo ela, é inerente a toda obra romanesca de José Saramago:

É justamente em torno dessas noção central de simulação, inerente a toda a obra romanesca, que se organiza o labor ficcional de José Saramago. Criados os enquadramentos verídicos e os pontos nodais chamados 'históricos' da ação do romance, ei-lo que

efabula a mais impossível das histórias, fazendo distinguir o sobrenatural e fantástico sobre o histórico de modo a quase o submergir completamente, e por isso mesmo fazendo avultar, sob a cobertura, a essencial dinâmica de um real multiforme, inapreensível, e exprimindo em absoluto as contradições da incessante viagem do homem sobre a terra, a sua vida; com os outros; contra alguns outros - porque entre a verdade e a ficção se situa uma simulação que não é estética, antes rotura ética do conjunto social harmónico, e essa é toda a problemática do erro, da deformação, da anamnese, da possibilidade de conhecimento que permite a formação ideológica do mundo e a sua formulação artística em termos de representação (SEIXO, 1999, p. 39).

É possível perceber a partir da análise acima um padrão na referência a Deus nos romances de Saramago. No caso do tema Deus, o intertexto com as sagradas escrituras geralmente serve para mostrar, ou simular, uma nova situação ficcional que parece ter como objetivo acentuar as contradições presentes no texto original e na tradição religiosa que lhe sucede. Assim, quando em *Levantado do Chão*, o narrador retoma parodicamente um trecho pós-diluviano do Gênesis sua intenção parece ser mostrar como o texto religioso serve para fomentar uma ideologia predominante dentro do contexto histórico-social do romance. Em Gênesis 9,1, Deus ordena aos sobreviventes do dilúvio, Noé e sua família, que repovoem a terra: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra” (Gen. 9,1). Na história bíblica, a humanidade, com exceção dos que estavam na arca, acabara de ser destruída, e era função dos sobreviventes repovoarem a terra. No romance, o trecho genesíaco se resume a “Zelai e povoai a terra”, aparecendo como um discurso

reproduzido pelo rei a um de seus nobres, para que este zelasse pelos interesses da nobreza no Alentejo, note-se que a palavra já não está na boca de Deus, mas na de um homem. Enfim, a alusão ao trecho bíblico é irônica: o discurso religioso é reutilizado em um contexto que pode lhe dar uma nova conotação: a “vontade de Deus” nada mais é que uma justificativa da classe dominante para fazer valer seus interesses, o que implica necessariamente na exploração de seres humanos por seus semelhantes, e “zelar”, nesse caso, seria garantir que os camponeses cumprissem com suas “obrigações” diante de seus amos, sendo submetidos a todas as formas de exploração por parte de seus patrões. É factível que, em *Levantado do Chão*, o latifundiário (detentor do poder secular no campo) conta com o respaldo da Igreja (poder religioso), de modo que o discurso religioso, sempre repleto de referências bíblicas, é utilizado em benefício do poder estabelecido, surgindo como justificativa para a atitude do latifundiário e com o objetivo de frear possíveis reações populares contra exploração campesina:

Esta terra é assim. A Lamberto Horques disse o rei, Cuidai dela e povoai-a, zelai pelos meus interesses sem vos esquecerdes dos vossos, e isto vos aconselho para conveniência minha, e se assim fizerdes sempre e bem, viveremos todos em paz. E o padre Agamedes, às ovelhas apascentadas, o vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhades o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estarei quando tiverdes abandonado o mundo que todo ele é perdição, ora andai lá que eu vos mantenho debaixo do olho, bem enganados estais se pensais que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal. Que tudo há de ser posto na balança em

chegando o dia do juízo, melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro. Boas doutrinas são estas (SARAMAGO, 2005a, p. 107-8).

O intertexto com a Bíblia é patente nesse trecho, em que o narrador, de forma irônica, refere-se à organização caracterizadamente feudal do Latifúndio, sustentado pelo tripé Estado, Latifúndio e Igreja, em que o último elemento tem um papel fundamental, uma vez que contribui enormemente para que o povo se resigne ao sistema sem sequer questioná-lo. Ao rei se atribui a mesma ordem dada por Deus a Noé no Gênesis, com a ressalva de que Lamberto Horques coloca seus interesses e os do rei em primeiro lugar. No mesmo contexto, a palavra divina é representada pelo discurso do sacerdote, que reproduz as palavras de Jesus nos evangelhos “vosso reino não é deste mundo” motivo pelo qual os camponeses devem padecer neste mundo, submetendo-se a exploração de seus senhores, para ganharem direito a um cantinho no céu. A palavra do padre Agamedes é dada como inquestionável, uma vez que ele é o representante de Deus na terra. Ela não abre espaço para discussão porque, supostamente, não se encontra no plano humano, mas no divino. Os camponeses devem ouvi-lo e simplesmente acatar o que ele diz. E são as “boas doutrinas” que mantém, em parte do romance, os trabalhadores sob controle. E parece interessante notar que a fala do

padre Agamedes contraria aqui, de forma contraditória com a base da doutrina do pecado original, a ideia de livre-arbítrio, uma vez que nega aos camponeses a possibilidade que eles façam suas próprias escolhas. O que se lhes promete é uma vida digna após a morte, parodiando as palavras de Cristo “Meu reino não é deste mundo” (Jo. 18, 36), concluindo-se a partir daí que se deve padecer neste mundo para poder ganhar o próximo. A metáfora do pastor e da ovelha, muito comum nos textos bíblicos, é retomado no romance, em que o sacerdote, detentor do poder da palavra, é apresentado como o pastor, e os camponeses como ovelhas indefesas guiadas para onde esse pastor ordenar, e em troca ele lhes oferece uma sorte melhor em outro mundo, desde que se submetam neste. Tal metáfora é comentada por Hannah Arendt a partir de sua leitura da *República* de Platão, em seu ensaio “Que é autoridade?”, em que a crise da autoridade no mundo moderno é colocada em questão. Segundo ela:

A plausibilidade desses exemplos repousa na natural desigualdade que prevalece entre o governante e o governado, mais evidente no exemplo do pastor, onde o próprio Platão conclui ironicamente que nenhum homem, mas somente um deus, poderia relacionar-se com os seres humanos da mesma forma como o pastor se relaciona com suas ovelhas. Embora fosse óbvio que o próprio Platão não se satisfizesse com esses modelos, para seu propósito, estabelecer a autoridade do filósofo sobre a *pólis*, retornava repetidamente a eles, porque somente nesses casos de flagrante desigualdade o governo poderia se exercer sem a tomada do poder e a posse dos meios de violência. Aquilo que ele buscava era uma

relação em que o elemento coercivo repousasse na mesma e fosse anterior à efetiva emissão de ordens; o paciente torna-se sujeito à autoridade do médico quando se sente doente, e o escravo cai sob domínio de seu senhor ao se tornar escravo (ARENDT, 2011, p. 148-9).

O comentário de Arendt sobre *A República*, de Platão, aludindo a metáfora do “pastor e suas ovelhas”, demonstra como se torna necessário para a sustentação do sistema de poder no campo, em *Levantado do Chão*, a ideia de que Deus existe. Assim, ficamos diante de uma situação em que o terceiro elemento do tripé poderia ser considerado como a sustentação de todo o sistema, uma vez que a Igreja é revestida de uma suposta “autoridade divina”², proveniente do próprio Deus, o que fornece o elemento coercivo necessário, presente no discurso religioso, que faz com que os camponeses se mantenham dóceis diante da exploração de que são vítimas. Trata-se de uma estrutura de poder que tem a religião como uma forma de sustentação, pois é através dela que os camponeses são persuadidos a aceitar sua situação por um bom tempo. E, aqui, podemos pensar a religião no sentido que lhe dá Derrida caracterizando-a

2 “Autoridade divina” aparece entre aspas, porque autoridade nesse caso seria uma incongruência no sentido que Arendt dá ao termo: “Visto que autoridade sempre exige obediência, ela é comumente confundida como alguma forma de poder ou violência. Contudo, a autoridade exclui a utilização de meios externos de coerção: onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou. A autoridade, por outro lado, é incompatível com a persuasão, a qual pressupõe igualdade e opera mediante um processo de argumentação. Onde se utilizam argumentos, a autoridade é colocada em suspenso. Contra a ordem igualitária da persuasão ergue-se a ordem autoritária, que é sempre hierárquica (ARENDT, 2011, p. 129). Em outras palavras, “autoridade divina” surge como um elemento coercivo em *Levantado do Chão*, de forma que não se trata mais de autoridade.

como “um aparelho instituído de dogmas ou de artigos de fé determinados e indissociáveis de um *socius* histórico dado (Igreja, clero, autoridade socialmente legitimada, povo, partilha do idioma, comunidade de fiéis empenhados na mesma fé e acreditando a mesma história)” (DERRIDA, 1997, p. 82), onde, de certo modo, para que uma religião exista torna-se necessário a combinação de dois fatores: a experiência da sacralidade e a experiência da crença, sendo que este último pode fundamentar-se na crença dogmática ou na crença da autoridade. Na narrativa saramaguiana desconstroem-se justamente esses dois pilares da religião pela dessacralização de figuras como Deus ou Cristo e pelo anticlericalismo exacerbado que aponta os “defeitos” da Igreja e sua aliança com o poder estabelecido, de forma a cuidar dos interesses de determinada classe social. No intertexto com a narrativa do Evangelho, em que as palavras de Cristo “Meu reino não é deste mundo” (Jo. 18, 36) são colocadas, de forma modificada, na boca do padre Agamedes, que se dirige ao povo dizendo “o vosso reino não é deste mundo”, o sentido original da frase é invertido: as palavras que na Bíblia seriam, talvez, uma tentativa de dar esperança aos seguidores de Jesus, surgem, no romance, como uma forma de manter o povo sob rédeas curtas.

O intertexto com textos bíblicos ou mesmo apócrifos é um dos mecanismos que Saramago utiliza em seus romances quando se refere a

Deus e à religião. Como vemos no caso de *Levantado do Chão*, o recorte do texto original é colocado em situações específicas de forma que tem o seu sentido necessariamente modificado. O texto bíblico poderia, neste caso, ser considerado como uma ferramenta utilizada pela Igreja, para cumprir seu papel dentro do sistema “medieval” que rege o Latifúndio.

Se em *Levantado do Chão*, as referências bíblicas aparecem no discurso das personagens como uma atestação do poder estabelecido, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o narrador, em um comentário irônico sobre o egoísmo humano, banaliza o episódio solene da crucificação de Cristo, atribuindo ao filho de Deus palavras do vulgo. É interessante notar que aquilo que o romancista considera como sendo as verdadeiras palavras enunciadas por Cristo em seu momento derradeiro, afastam-se totalmente do tom solene encontrado nos quatro evangelistas canônicos e, conseqüentemente, rebaixa a figura do filho de Deus:

Por isso é duvidoso ter-se Cristo despedido da vida com as palavras da escritura, as de Marcos e Mateus, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que é esta a verdade, Adeus, mundo, cada vez a pior (SARAMAGO, 2003, p. 56).

Como se pode perceber, ao invés de “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste”, “Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito” ou “Tudo

está cumprido”, surge o “Adeus, mundo, cada vez a pior”, acompanhado do comentário irônico e sarcástico de que qualquer “pessoa popular sabe que é esta a verdade”. Mas a palavra Deus é logo em seguida colocada no plural pelo narrador do romance, e mesmo a palavra verdade se pluraliza, porque quem julga, de fato, são os homens, porque os deuses nada sabem:

Mas os deuses de Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes, para quem o mal e o bem são menos que palavras, por as não dizerem eles nunca, e como as diriam, se mesmo entre o bem e o mal não sabem distinguir, indo como nós vamos no rio das coisas, só deles distintos porque lhes chamamos deuses e às vezes acreditamos. Esta lição nos foi dada para que não nos afadiguemos a jurar melhores intenções para o ano que vem, por elas não nos julgarão os deuses, pelas obras também não, só juízes humanos ousam julgar, os deuses nunca, porque se supõe saberem tudo, salvo se tudo isso é falso, se justamente a verdade última dos deuses é nada saberem, se justamente não é sua ocupação única esquecerem em cada momento o que em cada momento lhes vão ensinando os actos dos homens, os bons e os maus, iguais derradeiramente para os deuses, porque inúteis lhes são (SARAMAGO, 2003, p. 56)

O que se pode afirmar da citação acima é a inexistência de Deus ou deuses, porque tal existência se pauta, talvez, pela necessidade do homem de acreditar em algo que transcenda sua própria condição de ser finito. Os deuses, aqui, são o retrato da própria humanidade, que enfatiza ainda mais o fato de serem pura criação da mente humana. Os “deuses” a quem o narrador saramaguiano se refere são cegos, surdos e mudos, que

só se distinguem dos homens pelo fato de estes lhes dão o nome de deuses. As escolhas humanas, sejam quais forem, são de responsabilidade dos próprios homens, porque são eles os únicos capazes de julgar o que quer que seja. A ideia de deuses seria, assim, apenas uma comodidade, uma forma de suavizar o teor das escolhas humanas. Assim, Mal e bem, bom e mau são palavras que nada tem a ver com verdades divinas, mas apenas com atos humanos. No mesmo sentido segue o comentário feito por Manuel Milho em uma conversa com Baltasar Sete-Sóis, em *Memorial do Convento*, em que a personagem sugere que o homem se ponha no mesmo patamar que Deus, para que assim possa julgá-lo:

Se nos fizéssemos igual a Deus poderíamos julgá-lo por não termos logo recebido dele essa igualdade (...) Talvez à esquerda de Deus esteja outro deus, talvez Deus esteja sentado à direita doutro Deus, talvez Deus seja só um eleito doutro deus, talvez sejamos todos deuses sentados, donde é que essas coisas me vem à cabeça é que eu não sei (SARAMAGO, 2005b, p. 229)

À esquerda de Deus estariam os condenados eternamente ao inferno depois do juízo final. No entanto, em *Memorial do Convento*, o padre Bartolomeu insistirá que não pode haver nada à esquerda de Deus, sugerindo que não podem haver condenados, como veremos mais adiante nesse trabalho. O caso aqui, é que o raciocínio da personagem vai

pluralizando a ideia de Deus até sugerir que todos os homens podem ser deuses, o que é o âmago da narrativa saramaguiana no que diz respeito à ideia do divino: deus é fruto da imaginação humana.

Desse modo fica evidente a inversão dos valores religiosos: a realidade do romance (neste caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*, mas também será o caso de outros, como *Levantado do Chão*) é a de um mundo abandonado por Deus, no qual os homens são donos de seu próprio destino, de modo que “quem não tem Deus procura deuses, quem deuses abandonou a Deus inventa, um dia nos livraremos deste e daqueles” (SARAMAGO, 2003, p. 69), onde a ideia de Deus não passa de uma criação humana, que para o narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mais atrapalha do que ajuda. Mais tarde, em *Caim*, veremos que esse dia de que fala o narrador não chegará tão cedo, já que para nos livrarmos de Deus, ou da ideia de que existe um deus, teríamos que nos livrar do seu criador, o homem, o que parece ser o objetivo de Caim ao eliminar todos os habitantes da arca, como veremos mais adiante nesse trabalho.

2.2. Ironia

A ironia é uma das ferramentas mais utilizadas nos romances de Saramago quando se trata do diálogo homem-Deus. É evidentemente um modo de dessacralização de princípios religiosos e personagens sagradas como Deus ou Cristo, uma vez que serve para inverter os valores do discurso religioso, que quando surge na narrativa saramaguiana é para ser questionada quanto aos seus fundamentos. Segundo Muecke, levando em conta a teoria do herói de ficção de Frye, Deus seria o ironista *par excellence* (p. 68), uma vez que sua posição em relação ao homem é a de “superioridade”:

o ironista puro e arquetípico é Deus - “Aquele que mora nos céus se ri: o Senhor os coloca em ridículo” (Salmos 2:4). Ele é o ironista *par excellence*, porque é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre. A vítima arquetípica da ironia é, *per contra*, o homem, considerado pego em armadilha e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente, limitado e sem liberdade – e confiantemente consciente de que este é o seu dilema (MUECKE, 1995, p. 68).

Ora, em Saramago, onde o próprio Deus é personagem essa situação se inverte: o narrador do romance é aquele que assume a posição de quem tudo sabe, mesmo nas vezes que ele nega. Nos romances saramaguianos Deus não é quem ironiza, mas a própria vítima da ironia, seja pelo narrador, que assume, digamos assim, o papel de ser

divino da narrativa, ou mesmo pelas personagens, como o Padre Bartolomeu Lourenço, em *Memorial do Convento*, que afirma que Deus é maneta pelo simples fato de que é a direita que se sentam os eleitos no dia do juízo final, de forma que o lado esquerdo seria inútil, porque ali não poderia haver ninguém na visão do padre: “ e eu te digo que maneta é Deus e fez o universo” (SARAMAGO, 2005b, p. 65). Ora, a inversão irônica é evidente: o Deus do salmista, citado por Muecke, deixa de ser o ironista *par excellence* na narrativa saramaguiana para ser o alvo da ironia, o ironizado. O tom pode ser jocoso, zombeteiro, o da superioridade invertida (o criador é transformado em criatura), mas o fato é o de que o de Deus de Saramago, ser apenas ficcional, está em claro contraste com o da tradição judaico-cristã, tendo seus poderes e sua existência questionada pelo narrador ou pelas personagens em romances como *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e, quando personagem, no caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*, é objeto da ironia e do sarcasmo.

Porém, definir ironia não parece ser uma das tarefas mais fáceis. Em *Ironia e o Irônico*, Muecke diz que a evolução semântica do palavra “ironia” foi acidental e o conceito do vocábulo:

é o resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos, no decurso dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente, a

fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com outros fenômenos aos quais já o vínhamos aplicando. Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro (MUECKE, 1995, p. 22).

A partir disso o autor tenta traçar historicamente a evolução do conceito de ironia (verbal, instrumental e observável), desde a *Poética*, de Aristóteles, até o que seria o conceito de ironia do século XX que:

parece ser o de uma ironia que é relativista e mesmo reservada. Lemos que a ironia é uma "visão de vida que reconhecia ser a experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais *nenhuma* é simplesmente correta, que a coexistência de incongruências é parte da estrutura da existência" (MUECKE, 1995, p. 48).

Esse tipo de ironia resultaria numa forma de escritura destinada a deixar em aberto o que poderia significar o significado literal. Assim, a:

velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas (MUECKE, 1995, p. 48).

Poderíamos dizer que é esse tipo de ironia que ocorre na maioria das vezes em Saramago, onde ela repousa muitas vezes não apenas inversão de um significado original, mas também na sua relativização. A viagem de Ricardo Reis a Fátima é, por exemplo, recheada de ironias, a

começar pelo fato de que, nesse tradicional roteiro de peregrinação religiosa português, os romeiros perfazem o percurso a procura de um milagre qualquer, que no romance não acontece disputando a primazia no número de peregrinações, às vezes até mesmo mentindo um para o outro:

Os romeiros falam de promessas, disputam sobre quem leva a primazia no número de peregrinações, há quem declare, talvez falando a verdade, que nos últimos cinco anos não falhou uma, há quem sobreponha, acaso mentindo, que com essa são oito (...) a Ricardo Reis lembram estes diálogos as conversas de sala de espera, as tenebrosas confidências sobre as bocas do corpo, onde todo bem se experimenta e todo o mal acontece (SARAMAGO, 2003, p. 311-2).

Estamos diante de um mundo de faz de conta, que se sustenta no contraste entre aparência e realidade, onde uma boca que pode dizer uma verdade, pode também estar mentindo, onde bem e mal ocorrem no mesmo ser. Aqui, ir a Fátima não é mais apenas uma profissão de fé, mas pode ser também a manifestação do orgulho humano. Esse percurso que Ricardo Reis se dispõe a fazer, não pela fé, pois é um ateu confesso, mas pelo desejo oculto em seus pensamentos de encontrar Marcenda, está repleto de desejos e sonhos que não vão se realizar, nem mesmo os do protagonista do romance que de repente se põe a imaginar um milagre:

Depois constrói na imaginação uma cena, um lance de que Marcenda é principal figura, vê-a ajoelhada, de mãos postas, os dedos da mão direita entrelaçados nos da esquerda, assim a sustentando no ar, erguendo o morto peso do braço, passou a imagem de Nossa Senhora e não se deu o milagre, nem admira, mulher de pouca fé, então Ricardo Reis aproxima-se, Marcenda levanta-se, resignada, é então que ele lhe toca os seios com os dedos médio e indicador, juntos, do lado do coração, Milagre, milagre, gritam os peregrinos, esquecidos dos seus próprios males, basta-lhes o milagre alheio, agora afluem, trazidos de roldão ou vindos por seu difícil pé, os aleijados, os paralíticos, os tísicos, os chagados, os frenéticos, os cegos, é toda a multidão que rodeia Ricardo Reis, a implorar uma nova misericórdia, e Marcenda, por trás da floresta de cabeças uivantes, acena com os dois braços levantados e desaparece, criatura ingrata, achou-se servida e foi-se embora. Ricardo Reis abriu os olhos, desconfiado de que adormecera, perguntou ao passageiro do lado, Quanto tempo ainda falta, Estamos quase a chegar, afinal dormira, e muito (SARAMAGO, 2003, p. 312-3).

O sonho de Ricardo Reis é um tanto significativo. De certa forma, ele se equipara ao próprio Cristo ao “curar” o braço de Marcenda, “mulher de pouca fé” parece remeter a frase de Jesus no evangelho de Mateus³, quando Pedro não consegue como seu mestre caminhar sobre as águas. Com um toque, como Jesus fazia, ele cura a moça e é cercado por uma multidão de peregrinos, “os aleijados, os paralíticos, os chagados, os frenéticos, os cegos”, tal como os que se encontravam nas multidões que costumavam rodear Cristo à espera de um milagre. Mas as semelhanças param por aí, pois não há mais milagres. A única curada nesse sonho ou devaneio de Ricardo Reis é Marcenda, que não tem o seu braço esquerdo (o da enfermidade) tocado, mas sim o seu seio esquerdo, o que poderia

3 Mt. 14, 31.

denotar um desejo erótico, algo puramente carnal que o protagonista do romance sente pela moça, o que o motiva a seguir nesse percurso com os peregrinos, que vão a busca de um milagre que não acontece.

Mas se no trecho acima há apenas semelhanças com o texto bíblico, mais adiante nessa caminhada à Fátima, com a morte de um senhor doente o intertexto com o Evangelho de João ficará evidente com a clara alusão ao episódio da ressurreição de Lázaro:

E se este velho se chamasse Lázaro, e se aparecesse Jesus na curva da estrada, ia de passagem a Cova da Iria a ver os milagres, e percebeu logo tudo, é o que faz a muita experiência, abriu caminho pelo meio dos basbaques, a um que resisitiu perguntou, Você sabe com quem está a falar, e aproximando-se da velha que não é capaz de chorar disse-lhe, Deixa que eu trato disto, dá dois passos em frente, faz o sinal da cruz, singular premonição a sua, sabendo nós, uma vez que está aqui, que não foi crucificado, e clama, Lázaro, levanta-te e caminha, e Lázaro levantou-se do chão, foi mais um, dá um abraço à mulher, que enfim já pode chorar, e tudo volta ao que foi antes, quando daqui a pouco chegar a carroça com os maqueiros e a autoridade para levantarem o corpo não faltará quem lhes pergunte, Por que buscais o vivente entre os mortos, e dirão mais, Não está aqui, mas ressuscitou. Na cova de Iria, apesar de muito se esmerarem, nunca fizeram nada que se parecesse (SARAMAGO, 2003, p. 316).

O episódio da ressurreição de Lázaro é aludido aqui apenas como uma hipótese que, é claro, não irá acontecer, nenhum “lázaros” será ressuscitado porque, na verdade, não há nenhum “cristo” para realizar tal milagre. Isto parece intensificar o contraste entre o desejo dos peregrinos por um milagre divino e a total ausência da possibilidade de que isso

realmente ocorra. A citação bíblica aparece precedida por um “se”, que introduz a hipótese de que o homem morto se chame Lázaro e de que Jesus ainda esteja vivo e, como se os tempos, passado mítico (bíblico) e presente da narrativa, se misturassem, Jesus repete o ritual católico de fazer o sinal da cruz antes de efetuar o milagre. Surge então um paradoxo que o narrador faz questão de anotar: o sinal da cruz é uma premonição, porque Jesus teria que estar vivo e não crucificado para realizar o “milagre”. Poderíamos pensar, então, que o narrador está nos remetendo ao provável crucifixo que os peregrinos carregam e que exhibe o Cristo morto, ou talvez ao próprio fato de que o milagre da ressurreição só poderia ter acontecido na própria Bíblia, onde Jesus existe como personagem, não aqui, neste mundo em que caminha Ricardo Reis, um médico ateu, que acaba sendo a maior autoridade quando se trata de enfermidades e é quem confirma a morte do homem. O intertexto com o episódio evangélico parece intensificar o contraste entre o desejo e a crença dos peregrinos, que buscam ansiosamente por um milagre e o fato de que não irá ocorrer nada parecido com isso: “Na Cova da Iria, apesar de muito se esmerarem, nunca fizeram nada que se parecesse [com a ressurreição de Lázaro]”.

Como podemos ver, em contraste com a morte de um homem o narrador faz referência ao episódio bíblico da ressurreição de Lázaro,

citando-o quase que literalmente, colocando como uma possibilidade para o caso do romance, só para no fim dizer que nada disso é possível. A técnica do contraste entre uma situação da narrativa e um determinado episódio bíblico é algo recorrente nos romances que estamos analisando no presente trabalho. O mesmo episódio bíblico será retomado em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, onde a citação quase literal será precedido de um “se”, o mesmo da narrativa bíblica (Jo 11, 21), só que novamente a ressurreição não acontece. A paráfrase do texto bíblico no romance é um outro exemplo de contraste para a narrativa: o “se” que no texto bíblico introduz uma possibilidade que logo se torna realidade na narrativa bíblica, no romance é a marca novamente de uma hipótese dada em um contexto de religiosidade que acaba não se confirmando. Em outras palavras, no texto bíblico, o futuro do pretérito “poderia” se torna o presente “pode”; no caso dos romances citados acima, o futuro do pretérito se mantém intacto, pois a intenção principal desses romances não é a confirmação do divino, como no caso bíblico, mas a afirmação do homem como senhor de seu próprio destino. No caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o senhor enfermo morre porque insistiu por vontade própria em fazer esse percurso, é importante notarmos: não nenhuma alusão a vontade de Deus, apenas a vontade do próprio homem, de forma que o único fato provável é a conclusão a que chegam os homens que

acompanhavam o senhor morto pouco antes de o narrador dialogar com o texto bíblico:

Os homens informavam em redor, Ele já vinha muito doente, devia ter ficado em casa, mas ateimou, disse que se enforcava na trave da cozinha se o deixássemos, assim veio a morrer longe, *ninguém foge ao seu destino*⁴ (SARAMAGO, 2003, p. 316).

Há uma inversão de papéis nesse momento da narrativa, dentro desse contexto religioso: as palavras destacadas acima, “ninguém foge ao seu destino” ficariam melhor ditas na boca de um descrente como Ricardo Reis. Os homens, que acompanham o senhor morto, espera-se, são homens crentes, que acreditam em uma presença divina, que seria capaz de obrar qualquer coisa, tal como a ressurreição de um lázaro qualquer. E *fé* é, provavelmente, algo que não falta, o velho homem insistiu em fazer a viagem até o ícone religioso, de forma que podemos presumir que ele acredita em algo.

Durante o percurso, Ricardo Reis se dispõe a socorrer um homem, exercendo sua função de médico. As pessoas que estão na mesma condução se opõe ao fato em pensamento, elas não estão interessadas no problema de outro ser humano, querem apenas atingir seu objetivo que é chegar ao local dos milagres. Porém, acabam por não se opor, não por caridade, mas por vergonha de parecerem “desumanos”:

⁴ Grifo meu.

Numa volta da estrada está um ajuntamento debaixo de uma árvore, ouvem-se gritos, mulheres que se arrepeçam, vê-se um homem deitado no chão. A camioneta abrandando para que os passageiros possam apreciar o espetáculo, mas Ricardo Reis, grita para o motorista, Pare aí, deixe ver o que é aquilo, eu sou médico. Ouvem-se alguns murmúrios de protesto, estes vão com pressa de chegar à terra dos milagres, mas por vergonha de se mostrarem desumanos logo se calam (SARAMAGO, 2003, p.315).

Estamos diante de uma oposição entre realidade e aparência que soa incisivamente irônica. Para um pensamento que prega a caridade como uma virtude, os crentes que caminham (em relativo conforto, diferente da enorme maioria dos peregrinos) para o local dos milagres se mostram seres egoístas. Não há compaixão pelo próximo, apenas uma preocupação em manter as aparências. É ironicamente mordaz o fato de que o único interessado pelo estado do próximo, neste ambiente predominantemente religioso que é a peregrinação a um local considerado sagrado, é justamente aquele que não crê, que é o caso de Ricardo Reis, que segue viagem como um observador em busca de algo um pouco mais trivial que é encontrar uma jovem mulher. E essa ironia é ainda mais intensificada pelo termo “apreciar” como se o sofrimento de um ser humano fosse um espetáculo como qualquer outro. Há uma diferença de classes sociais, os que vão na camioneta são os que podem pagar e que inversamente a ideia de caridade que deveria ser o cerne do espírito cristão, apresentam o mais puro egoísmo humano.

Mas quem está indo procurar pela graça divina, parece estar mesmo caminhando pelo inferno, sob um sol escaldante, no começo da viagem de Ricardo Reis o narrador anota: “O céu está limpo, o sol forte e quente” (SARAMAGO, 2003, p. 313). O protagonista do romance não viaja a pé como boa parte dos peregrinos, por conta de sua condição financeira, mas dentro de um veículo, por cujos vidros sujos observa a paisagem pouco atraente: “Os vidros, sujos mal deixavam ver a paisagem ondulosa, árida, em alguns lugares bravia, como de mato virgem” (SARAMAGO, 2003, p. 314). E nesse jogo de contrastes que caracterizam a narrativa dessa viagem de Ricardo Reis, as palavras céu e inferno se encontram, justamente quando os peregrinos à Fátima:

Este é o lugar. A camioneta para, o escape dá os últimos estoiros, ferve o radiador como um caldeirão no *inferno*⁵, enquanto os passageiros descem o motorista vai desatarraxar a tampa, protegendo as mãos com desperdícios, sobem aos *céu*⁶, nuvens de vapor, incenso de mecânica, defumadouro, com este sol violento não é para admirar que a cabeça nos tresvarie um pouco (SARAMAGO, 2003, p. 317).

Podemos imaginar que, dentro do contexto religioso que cerca o lugar, a palavra “inferno” seria inapropriada para descrever qualquer coisa. Ora, é um lugar onde se espera sentir a manifestação do divino. Mas não, o que se sente é o “sol violento” capaz de levar as pessoas a

5 Grifo meu.

6 Grifo meu.

delirar. Aliás, o próprio termo “violento” causa um contraste com o a ideia de paz que se deveria esperar nesse ambiente religioso, sustentado pela fé dos peregrinos em algo maior. A narrativa prossegue, e Ricardo Reis se põe a pensar em como esse espetáculo seria visto dos céus:

Ricardo Reis junta-se ao fluxo dos peregrinos, põe-se a imaginar como será um tal espetáculo visto do céu, os formigueiros de gente avançando de todos os pontos cardeais e colaterais, como uma enorme estrela, este pensamento fê-lo levantar os olhos, ou fora o barulho de um motor (SARAMAGO, 2003, p. 317).

Em um trecho de *Levantado do Chão*, que veremos mais adiante nesse trabalho, o narrador apresenta ao leitor, de modo jocoso, o modo como os anjos assistem do céu o espetáculo do Latifúndio. No trecho acima, de *O Ano da morte de Ricardo Reis*, poderíamos, inicialmente, interpretar “céu”, como o ponto de vista de Deus, já que o protagonista do romance se encontra em Fátima. Mas o pensamento da personagem pode ter sido inspirado apenas por algo mais banal como o barulho do motor do avião que lança prospectos de um produto o Bovril que, ironicamente, poderia ser a grande fonte de milagres no local:

Lá em cima, traçando um vasto círculo, um avião lançava prospectos, seriam orações para entoar em coro, seriam recados de Deus Nosso Senhor, talvez desculpando-se por não poder vir hoje, mandara o seu Divino Filho fazer as vezes, que até já cometera um milagre na curva da estrada, e dos bons, os papéis descem devagar no ar parado, não corre uma brisa, e os

peregrinos estão de nariz no ar, lançam mãos ansiosas aos prospectos brancos, amarelos, verdes, azuis, talvez ali se indique o itinerário para as portas do paraíso, muitos desses homens e mulheres ficam com os prospectos nas mãos e não sabem o que fazer deles, são analfabetos, em grande maioria neste místico ajuntamento, um homem vestido de sarrubeco⁷ pergunta a Ricardo Reis, achou-lhe ar de quem sabe ler, Que é que diz aqui, ó senhor, e Ricardo Reis responde, É um anúncio do Bovril, o perguntador olhou desconfiado, hesitou se devia perguntar que bovil era esse (...) (SARAMAGO, 2003, p. 317).

Ao especular sobre as probabilidades do que pensariam os peregrinos sobre os prospectos que caíam sob suas cabeças, o narrador se refere a ausência de Deus em tom de zombaria, “talvez desculpando-se por não poder vir hoje”. E o grande milagre, “dos bons”, que estaria sendo realizado pelo Filho é o fato de que os prospectos caem lentamente por conta da ausência de vento, o que pode não ser milagre nenhum, mas apenas consequência de um fato meteorológico, não há sequer uma brisa que refresque os viajantes sob o sol escaldante. E novamente Ricardo Reis é colocado em destaque entre os peregrinos como o único que sabe ler, ao ser indagado sobre o conteúdo do prospecto, que nada mais é que uma propaganda de Bovril, explicação que o indagador mal consegue compreender, indagando consigo mesmo “que bovil era esse”, tal a sua ignorância diante do fato.

Em toda a peregrinação, como vemos, a busca de um milagre é apenas um desejo que não se realiza, nem mesmo a esperança de Ricardo

⁷ Traje de domingar: colete, calças e casaco. Fonte: <http://www.lavradeirasarcozelo.com/trajes/arquivo/>

Reis de reencontrar com Marcenda: “se Ricardo Reis se transportou a Fátima, não foi para se preocupar com comodidades, mas para fazer-se encontrado com Marcenda” (SARAMAGO, 2003, p. 318). Mas há, sim, um componente “miraculoso”: o Bovril: “Se tivesse tomado Bovril não estava assim, ora aqui em Fátima não faltam pessoas em pioríssimo estado, a elas, sim, seria providência o frasco miraculoso” (SARAMAGO 2003, p. 319). A palavra Bovril se repetirá quatro vezes durante esse episódio da peregrinação à Fátima, sendo apresentada, ironicamente, como a única possibilidade de milagre possível para os doentes que ali estavam. No entanto, ao procurarmos o significado do termo, ficamos sabendo, que nem sequer se trata de um remédio, mas sim de um extrato de carne bovina, criado pelo escocês John Lawson Johnston, em 1871, para suprir o exército de Napoleão III, que estava em guerra com a Alemanha⁸, em outras palavras, bovril é um molho inglês de carne para cozinhar (tipo knorr, só que melhor).

E ao final do evento, na saída da imagem de Fátima, o narrador novamente recorre ao intertexto com os evangelhos, invertendo, é claro, o valor positivo do que Jesus manda dizer a João Batista⁹ pela negação:

⁸ Fonte: <http://www.unilever.co.uk/brands/foodbrands/bovril.aspx>

⁹ Mt. 11, 4-5: “Jesus respondeu-lhes: ‘Ide contar a João o que estais ouvindo e vendo: os cegos recuperaram a vista, os coxos andam, os leprosos são purificados e os surdos ouvem, os mortos ressuscitam e os pobres são evangelizados’”

Não houve milagres, a imagem saiu, deu a volta e recolheu-se, os cegos ficaram cegos, os mudos sem voz, os paráliticos sem movimento, aos amputados não cresceram os membros, aos tristes não diminuiu a infelicidade, e todos em lágrimas se recriminam e acusam. Não foi bastante a minha fé, minha culpa, minha máxima culpa (SARAMAGO, 2003, p. 324).

Durante todo o episódio se enfatiza a ausência de milagres e, conseqüentemente, a ausência do divino. Mas aponta também para a insistência humana em acreditar em algo transcenda a sua condição de ser mortal, que é o motor que alimenta a ideia da existência de um deus. Assim, a ausência de milagres remete a noção de culpa própria da tradição judaico-cristã, de forma que a culpa não é de Deus, mas do próprio homem, por sua falta de fé ou por não ter fé o suficiente, para que a graça divina se manifestasse. A conclusão do capítulo é taxativa ao voltar para o senhor morto no início da viagem: "Na curva do caminho estava uma cruz de pau espetada no chão. Afinal não tinha havido milagre" (SARAMAGO, 2003, p. 326).

2.3. Paródia

A paródia é uma das ferramentas utilizadas nos romances saramaguianos no diálogo com os textos sagrados, o que fica evidente principalmente em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. No primeiro caso o romancista parece seguir a estrutura de eventos que podem ser encontrados nos quatro evangelhos canônicos, como nascimento, a morte dos inocentes, o batismo e a carreira terrena de Jesus, intercalando com novos episódios que preenchem a lacuna que esses evangelhos deixam na obscuridade sobre a biografia da principal figura do cristianismo. No caso de *Caim*, a personagem principal é jogada numa espécie de gangorra temporal, em que se depara com vários episódios do Velho Testamento, cuja ordem temporal não é respeitada: com isso ele pode terminar na arca de Noé, onde mata todos os sobreviventes do dilúvio, mas antes intervém no sacrifício de Isaque, que seria um dos descendentes dos moradores dessa mesma arca.

Para Bakhtin, a paródia de gêneros e estilos ocupa um papel fundamental no romance. Segundo ele, o romance parodia os demais gêneros, tornando evidente a convencionalidade dessas formas e linguagem e ao reinterpretá-los, dá-lhes um novo formato. No caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o gênero parodiado é o dos evangelhos

bíblicos, fato que já se dá a entender na epígrafe, originária do Evangelho de Lucas, em que o evangelista se coloca como entre vários que se aventuraram a compor a história de Cristo. Saramago seria, assim, uma espécie de quinto evangelista.

Bakhtin, em seu ensaio sobre o discurso no romance, define a paródia como uma *estilização paródica*, que deve recriar a linguagem que parodia como um todo, munido de uma lógica interna e intimamente ligado à linguagem parodiada. Deste modo, a paródia se caracteriza como um travestização da linguagem parodiada. São:

Deste modo, duas linguagens se cruzam na paródia, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos linguísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso. É verdade que uma destas linguagens (a parodiada) apresenta-se verdadeiramente, a outra, de maneira invisível, como fundo ativo da criação e percepção. A paródia é um híbrido premeditado, mas é um híbrido habitualmente interlinguístico, que se nutre por conta da estratificação da linguagem literária em linguagens de orientação e gênero (BAKHTIN, 1998, p. 390).

Como podemos perceber, a paródia, na teoria bakhtiniana, aparece como um encontro entre duas linguagens, a parodiada e a que parodia. Esta inverte o estilo daquela, na intenção de dar uma nova estrutura a primeira. Em outras palavras, o texto que parodia estabelece um diálogo com o texto parodiado, dando a esse último uma nova forma, uma nova interpretação.

Em *A Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon define a paródia como:

uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre as custas do texto parodiado. Trata-se de uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança, de modo que “a inversão irônica é uma característica de toda paródia (HUTCHEON, 1985, p. 17-8)

Assim, a paródia denota uma continuidade histórico literária inscrito por um ato pessoal de suplantação do passado, que significa ao mesmo tempo “continuidade e mudança.” Ela se configura, em sua “transcontextualização irônica” e inversão do texto matriz, como:

repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas no grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Hutcheon observa que a paródia é um texto de mão-dupla. Tem liberdade para transgredir os limites da convenção, mas só pode fazê-lo em uma extensão que não ultrapasse os limites autorizados pelo texto parodiado. Em outras palavras, o texto parodiador deve fornecer elementos para que nele seja identificado o texto parodiado. Os códigos de uma paródia devem ser compartilhados, pois este é um requerimento

formal de suma importância, sem o qual um texto não pode ser reconhecido como paródia: é uma necessidade intrínseca dessa forma literária que o leitor codifique o texto como paródia para a plena realização desse. Por conta disso, a forma paródica exige

um certo conjunto de valores institucionalizados - tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) - para ser compreendida ou até existir. A situação interpretativa ou hermenêutica é uma situação baseada em normas aceitas, mesmo que essas normas existam apenas para serem transgredidas (HUTCHEON, 1985, p. 120)

É o que acontece em *Caim*, quando o protagonista se encontra em meio ao episódio do bezerro de ouro no livro do Êxodo, em Deus ordena o castigo de todos aqueles que convenceram Aarão, o irmão de Moisés, a construir o bezerro:

Então Moisés postou-se à entrada do acampamento e gritou, Quem é pelo senhor, junte-se a mim. Todos da tribo de Levi se juntaram a ele, e moisés proclamou, Eis o que diz o senhor, deus de israel, pegue cada um numa espada, regressem ao acampamento e vão de porta em porta, matando cada um de vocês o irmão, o amigo, o vizinho. E foi assim que morreram cerca de três mil homens. O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, como se ela própria estivesse a sangrar, os corpos degolados, esventrados, rachados de meio a meio, jaziam por toda a parte, os gritos das mulheres e das crianças eram tais que deviam chegar ao cimo do monte sinai, onde o senhor se estaria regozijando com sua vingança (SARAMAGO, 2009, p. 100-1).

No texto bíblico, Deus ordena que Moisés puna os responsáveis pela construção do bezerro com a morte, ordem que é cumprida sem nenhuma objeção ou questionamento:

Moisés viu que o povo estava desenfreado, porque Aarão os havia abandonado a vergonha no meio de seus inimigos. Moisés ficou de pé no meio do acampamento e exclamou: "Quem for de Iahweh venha até a mim!" Todos os filhos de Levi reuniram-se em torno dele. Ele lhes disse: "Assim fala Iahweh, o Deus de Israel: Cinja cada um de vós, a espada sobre o lado, passai e tornai a passar pelo acampamento, de porta em porta, e mate, cada qual, a seu irmão, a seu amigo, a seu parente." Os filhos de Levi fizeram segundo a palavra de Moisés, e naquele dia morreram do povo uns três mil homens. Moisés então disse: "Hoje recebestes a investidura para Iahweh, cada qual contra o seu filho e o seu irmão, para que ele vos conceda hoje a benção." (Ex. 32, 25-29).

O primeiro ponto a se notar entre o texto bíblico e o do romance é que os dois trechos se referem a mesma história: a construção de um ídolo (o bezerro de ouro) e a punição divina por conta deste "pecado" (termo válido no caso do texto bíblico, não do romance). O estilo do texto bíblico é seco, nada além do essencial, Moisés chama entre o povo aqueles que continuam fiéis a Deus, transmite a eles a ordem de matarem seus irmãos, e depois de executada a ordem, transmite-lhes o fato de que por isso receberão a benção dos céus. Auerbach, em seu ensaio "A cicatriz de Ulisses", observa essa característica do texto bíblico ao analisar o episódio do sacrifício de Isaac: "nada dos interlocutores é manifesto, exceto as palavras, breves, abruptas, que se chocam duramente, sem

preparação alguma (...) tudo o mais fica no escuro (AUERBACH, 2004, p. 6).

Não é o que acontece em *Caim*. Devemos lembrar que na citação do romance, acima, o texto bíblico citado é reproduzido quase que literalmente, mas o narrador saramaguiano não para por aí, ele vai além, descrevendo em minúcias o horror do massacre dos cerca de três mil homens, os gritos das mulheres e das crianças, acrescentando ainda o fato de um regozijo de Deus com a realização de sua vingança. Mas se na Bíblia há a esperança de uma recompensa “a benção” de Deus e a total aceitação, não há entre o povo quem ouse questionar a ordem divina transmitida por Moisés, no romance, por outro lado, há o ponto de vista crítico, corrosivo, de uma ironia cáustica, de Caim, viajante do tempo, condenado por Deus a contemplar a história:

Caim mal podia acreditar no que os seus olhos viam. Não bastavam sodoma e gomorra arrasados pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens morreram só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro, Eu não fiz mais que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes, pensou caim, e logo, continuou, Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito. Algum do pó de ouro lançado pelo vento manchava as mãos de caim. Lavou-as num charco como se cumprisse o ritual de sacudir dos pés a poeira de um lugar onde tivesse sido mal recebido, montou o jumento e foi-se embora. Havia uma nuvem escura no alto do monte sinai, ali estava o senhor (SARAMAGO, 2009, p. 101).

Caim parece considerar a reação de Deus como pueril, sem muito sentido, lembrando que fora condenado por matar seu próprio irmão, e agora Deus mandara que irmãos matassem seus irmãos, realçando, assim, a contradição entre a sua condenação e a ordem divina que acabava de ser concluída. Estamos diante de uma inversão do texto bíblico que nos remete a ideia da “mão dupla”, característica da paródia tal como a define Linda Hutcheon, que não para por aí, pois Caim irá se confraternizar com a figura do próprio Lúcifer, que segundo a tradição cristã, teria sido expulso do céu por inveja e orgulho, fato que o protagonista do romance irá contestar, observando que, na realidade, o anjo caído conhecia a verdadeira natureza de Deus, de forma que o adjetivo “maligna” tradicionalmente atribuído a Lúcifer (Diabo) é agora uma das características do Deus de *Caim*.

2.4. História, Ficção, Religião

A leitura de *Historical Novel*, de Lukács, possibilita-nos compreender o que se considera como romance histórico clássico, do ponto de vista sociológico, um subgênero literário, que consiste na busca de uma reconstrução fiel de uma dada realidade histórica em termos ficcionais:

what matters therefore in the historical novel is not the re-telling of great historical events, but the poetic awakening of the people who figured in those events. What matters is that we should re-experience the social and human motives which led men to think, feel and act as they did in historical reality (LUKÁCS, 1983, p. 42).

A teoria de Lukács considera que o romance histórico clássico, realizado com maestria por escritores como Walter Scott, Pushkin e Tolstói, tenta dar conta da totalidade da estrutura social de uma determinada realidade histórica a qual o romance se refere. Para isso, é preciso levar em conta as bases populares da História, a fim de reproduzir a chamada *luta de classes*. O verdadeiro romance histórico, nesse sentido, deveria dar voz ao povo, de forma que, uma personagem popular não seria apenas mais um acessório da narrativa, mas passaria a assumir um papel fundamental dentro da trama, na medida que sua existência estaria fundamentada no confronto com os estratos superiores da sociedade. Podemos pensar, por exemplo, de Robin Hood, herói popular de *Ivanhoé*,

de Walter Scott. A função que essa personagem assume na trama do romance é a de representar os interesses do povo diante da exploração exercida pelos normandos contra os saxões. Para cumprir de fato esse papel, o herói se alia a Ricardo Coração de Leão, auxiliando-o a recuperar seu trono, pois via nele o verdadeiro soberano inglês, que iria lutar pelos interesses do bem comum daquela sociedade. Assim:

the popular character of Scott's historical art manifests itself in the fact that these leader figures, who are directly interwoven with the life of the people, in general are more historically imposing than the well-known central figures of history (LUKÁCS, 1983, p. 38).

Há, nessas narrativas, seguindo o raciocínio de Lukács, um componente ideológico, que serve como pano de fundo para a reescritura da história oficial em termos ficcionais.

Brian McHale também fala sobre o romance histórico do século XIX, considerando, porém, mais os aspectos formais do que ideológicos como faz Lukács. Segundo ele, a realidade histórica é introduzida no romance de forma que não contradiga os dados de relatos da história oficial. Em seguida o romancista procura preencher as "dark areas", que são os tempos e lugares em que o mundo real encontra-se com o puramente ficcional. Por fim:

the logic and physics of the fictional world must be compatible with those of reality if historical realms are to be transferred from realm to the other; otherwise, the text will be at radical variance with the norms of "classic" historical fiction (...) historical fictions must be realistic fictions; a fantastic historical fiction is an anomaly (McHALE, 1987, p. 88).

Dessa forma, a realidade histórica, na fala de McHale, deve seguir de perto o registro histórico oficial, fato que se dá não apenas no romance histórico do século XIX, mas também no modernista. Uma ficção histórica fantástica, tão ao gosto pós-moderno, seria uma anomalia dentro das regras das estéticas literárias anteriores.

Assim, a diferença entre o romance histórico do século XIX e o romance histórico do século XX, está no fato de que o último, embora se utilize de temas históricos tal como o primeiro, não tem como objetivo reproduzi-los com a mesma fidelidade aos registros históricos oficiais, mas, mantendo um certo distanciamento irônico procura subvertê-los, como uma forma de questionar a validade da História oficializada. Segundo McHale, a ficção pós-moderna:

seeks to foreground this seam by making the transition from realm to the other as jarring as possible. This it does by violating the constraints on "classic" historical fiction: by visibly contradicting the public record of "official"; by flaunting anachronisms; and by integrating history and fantastic (McHALE, 1987, p. 90).

Assim, empenhado nesta questionamento da História, que geralmente é contada apenas do ponto de vista da classe dominante, o romance histórico pós-moderno:

is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself (McHALE, 1987, p. 90).

Como podemos ver, o romance histórico do século XIX tem como objetivo reproduzir a história a partir de dados oficiais, aos quais não pretende criticar. Por outro lado, o romance de temática histórica do século XX ao apropriar-se da história transgride os relatos oficiais, de modo que possa questioná-los. É o caso, por exemplo, de *Memorial do Convento*, onde os protagonistas dos relatos oficiais, tal como D. João V, são apenas personagens secundárias no romance, que foca o lado quase que totalmente ignorado pelo relato histórico oficial: o povo, personificado pelos protagonistas Baltasar e Blimunda. E a partir desse novo ponto de vista, o romancista se põe a questionar os fatos oficiais que giram em torno da construção do Convento de Mafra, mostrando um cenário onde o poder secular e religioso se confundem, e onde, no final de tudo, quem paga a conta é o povo.

A discussão sobre História e ficção está presente na crítica sobre a narrativa saramaguiana, principalmente em relação aos romances que foram escritos anteriormente ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Helena Kaufman, em a “Metaficção Historiográfica de José Saramago”, discute a relação do romance saramaguiano com a tradição de romance histórico do século XIX. Segundo ela, ao pós moderno dá-se o nome de “metaficção historiográfica,” na busca de apontar as diferenças entre romance histórico do século XIX e a ficção histórica do século XX. Ao contrário da ficção histórica modernista, que fugia da História, negando-a ou destruindo-a, diz Kaufman, o Pós-modernismo revisita a História de maneira consciente e, às vezes, irônica. O termo “metaficção historiográfica” abrange duas das características mais importantes da ficção pós-modernista:

à sua auto-referencialidade, ou seja, o constante referir-se à situação discursiva, e ao seu caráter reflexivo na abordagem da temática histórica, o qual implica o distanciamento crítico e não o simples reviver sentimental ou pitoresco de certos momentos da História (KAUFMAN, 1991, p.124).

Assim, instaura-se um jogo entre o fictício e o real que percebemos facilmente nos romances saramaguianos de temática histórica. O fantástico e o real caminham lado a lado. Podemos pensar, por exemplo, no caso do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que o heterônimo pessoano feito personagem, conversa normalmente com o

fantasma de seu criador, que morrera alguns meses antes. Ao lado desse dado fantástico, vemos a narração de eventos históricos reais acontecidos naquele ano, permeados por uma crítica veemente ao regime totalitarista de Salazar em Portugal. Deste modo:

no romance de Saramago, ao lado de elementos tradicionais que remetem para o modelo 'clássico' - como o realismo da descrição histórico-social ou certa tipificação do personagem -, surgem elementos inovadores que contestam esse modelo: a auto-referencialidade da narrativa, a explícita consciência da linguagem, a introdução dos personagens ex-cêntricos e fantásticos e o comentário historiográfico que desafia a autoridade da História dirigindo-lhe como a um discurso, a um texto, a uma narrativa (KAUFMAN, 1991, p. 136).

Teresa Cristina Cerdeira da Silva, em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, faz uma análise de três romances de Saramago, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Levantado do Chão*, focalizando a relação entre a ficção e a história presente nestes romances. Ela considera como objetivo do autor o narrar o passado com olhos fitos no presente, de forma que o passado é relido conforme a experiência presente do romancista:

E não podemos escapar ainda ao projecto político do autor [Saramago] que o discurso generosamente realiza: narrar o passado com os olhos fitos no presente. O diálogo dos tempos orienta sua perspectiva narrativa, onde a enunciação é muitas vezes profética, em relação ao tempo do enunciado, e o passado é

relido com a experiência vivida do presente (CERDEIRA DA SILVA, 1989, p. 27).

Horácio Costa também discute a relação da obra de Saramago com a tradição histórica na Literatura Portuguesa em seu ensaio "José Saramago y la Tradición de la Novela Histórica en Portugal." O autor parte da idéia de que a literatura atual se faz quase totalmente na leitura, incorporação e busca de referências provenientes de autores e textos do passado. Dessa forma, ele coloca em questão a proximidade de Saramago de escritores como Garrett, Herculano e Eça de Queirós. Discute o "dialogismo intraliterário", através do qual o romancista dialoga com a tradição literária portuguesa. Assim, através da paródia, Saramago recupera elementos de um passado literário que servem como força motriz de sua linguagem no presente:

En el caso de las literaturas de lengua portuguesa (...) la obra del escritor José Saramago revela con bastante propiedad las características anteriores. Por un lado, logra elegir series de autores, o más bien tradiciones literarias, del corpus literario portugués, reafirmando la vigencia del mismo a través del dialogismo intraliterario; por otro, a través de la utilización paródica de esas series o tradiciones en sus textos, logra, a pesar de la barrera temporal, re-habilitar en términos sensibles y más allá de modismos y de referencias coyunturales, una postura de rescate o de incorporación del pasado literario como motor de lenguaje, en el presente (COSTA, 1998, p. 165).

Em um outro ensaio, “La Novela Portuguesa en los años ochentas: José Saramago”, Horácio Costa fala novamente da produção romanesca deste romancista, destacando a consciência do autor do processo histórico vivido pela nação portuguesa, sendo deste modo caracterizada pela conciliação desta consciência com uma técnica narrativa elaborada, da qual o autor se utiliza para reinventar os dados tradicionais da prosa escrita em Língua Portuguesa:

Su profunda conciencia del proceso histórico vivido por la nación portuguesa está presente en su escritura. Desde un punto de vista amplio, se puede decir que la obra de Saramago se caracteriza por la conciliación de esta conciencia - que por sí no garantiza ningún resultado literario - con una elaborada técnica narrativa, que utiliza tanto recursos innovadores como una percepción aguda, aplicada a reinventar datos tradicionales de la prosa escrita en portugués (COSTA, 1998, p. 141).

Neste mesmo ensaio, o crítico aponta que o romance histórico contemporâneo tem como objetivo *imaginar* e não apenas recontar a história como no modelo clássico. Podemos perceber que isto realmente ocorre na ficção saramaguiana, onde podemos encontrar a construção de uma passarola (espécie de veículo aéreo) em pleno reinado de D. João V ou mesmo a colocação de um *não* no lugar de um *sim* em um texto histórico, contrariando os registros oficiais. O próprio Saramago, ao escrever sobre História e ficção, expondo as tarefas de um historiador, diz que este se caracteriza como um escolhedor de fatos, que em seu

trabalho de seleção, termina por oferecer uma História e não a História. Deste modo o historiador não apenas relata os fatos, mas cria um mundo, mediante aos fatos por ele relatados, da mesma forma que no romance.

Esta proximidade com a História portuguesa é notável em romances como *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Em cada um desses romances o autor estabeleceu um diálogo com a História oficial, procurando estabelecer uma crítica que dá voz às massas, buscando mostrar o papel destas na história. Assim, como já vimos, em *Memorial do Convento*, Baltasar e Blimunda são os principais protagonistas da releitura desse período da História Portuguesa, referente à construção do Convento de Mafra, sob o reinado de D. João V, também personagem do romance, mas de importância secundária, pois a nova versão do referido episódio não se trata de uma história de reis e rainhas, mas dos oprimidos, daqueles a quem a história oficial mantém na obscuridade. Cerdeira da Silva observa que por “razões ideológicas, o rei e a rainha não ocuparão o lugar privilegiado na textura do romance, pois este não se faz mais na ótica do dominador” (CERDEIRA DA SILVA, 1989, p. 34) . Assim, o romance é construído de forma que podemos perceber duas histórias concorrentes, a da corte real e a do povo, que se destaca. Vibha Maurya diz que

Saramago's texts, historical in nature or otherwise, serve as a critique of all those official writings which fail to acknowledge and interpret the contribution made by the people on their own, independent of other forces (upper/middle classes), to the making and development of the Portuguese nation before and after revolution of April 1974. Involvement of the people in vast numbers in the activities of nation building and production, and mass articulation as the ideas of liberation and construction is presented by the author as a political process (MAURYA, 1991, p. 267).

Desta modo, o romance saramaguiano procura subverter a visão conservadora, enfatizando a presença do povo no processo histórico, realçando seu papel e confrontando-o com o dos estratos superiores da sociedade.

É clara a preocupação voltada para a História e rumos políticos de Portugal nos romances publicados por Saramago até *História do Cerco de Lisboa* (1988), excetuado apenas *A Jangada de Pedra*, que não assume um discurso histórico, embora seja possível dizer que mantém a preocupação com os rumos políticos de Portugal em sua relação com a Europa. Agripina Carriço Vieira observa que as marcas discursivas caracterizadoras da obra romanesca de Saramago têm sido frequentemente identificadas: o hibridismo da voz narrativa, a pluralidade de competências do narrador, o tom sentencioso, o discurso oralizante, a preponderância do tempo na construção da narrativa (oscilando entre o passado da história e um presente da narração), o papel fulcral da

temática da História, a apropriação particular dos sinais gráficos (VIEIRA, 1999, p. 379).

Algumas destas marcas, porém, assumem contornos diferentes a partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que a autora considera como fruto de uma lenta e contínua evolução da escrita saramaguiana. A temática histórica perde seu espaço, ocorrendo o que Vieira chama de “uma ausência temática, ‘uma falta’, o afastamento da matéria histórica da narrativa. Este fato marca a diferença fundamental entre este romance e os que o precederam. A preocupação com a História, mais precisamente, a História portuguesa, dá lugar a uma temática mais universalizante. A história de Jesus, sobre a qual recai o interesse do romancista, não se limita às fronteiras da nação portuguesa, mas se refere a toda cultura judaico-cristã. Assim, no conjunto da obra, do ponto de vista temático, Vieira considera *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* “como um romance de transição, na medida em que se perde o caráter nacional da História e se atinge uma dimensão mais ampla e abrangente - a universalidade” (VIEIRA, 1999, p. 380).

É dentro desse diálogo com a história, que irá emergir em *Memorial do Convento*, uma crítica mordaz contra a Inquisição que está no tempo da narrativa, plenamente instaurada em Portugal, e cujas características são expostas por Herculano, sob um viés crítico, em *A História da*

Inquisição em Portugal. O livro de Alexandre Herculano sobre a inquisição portuguesa é carregado de um teor anticlerical, que volta sua crítica ao comportamento da Igreja e do clero no decorrer dos acontecimentos desses episódios nefastos da história cristã. Note-se, contudo, que Herculano não parece ser avesso à religião cristã em si, mas ao comportamento daqueles que a controlam: os acontecimentos relacionados à inquisição portuguesa se devem mais a interesses escusos de um clero corrupto do que aos princípios da fé cristã, de forma que Herculano até mesmo elogia o comportamento de alguns bispos dos primeiros séculos da Igreja, citando-os como exemplos de caridade e tolerância religiosa. Um dos nomes ao qual se refere é o de Salviano que ele considera ter sido extremamente tolerante no caso do arianismo, movimento do século IV que pregava entre outras coisas a humanidade de Cristo¹⁰. Para Salviano, os arianos erravam de boa fé e não de má fé, como se pode inferir da posição oficial da Igreja romana, que os perseguiu até praticamente extingui-los do meio das comunidades cristãs do Ocidente.

10 Segundo Zagorin, em 325, Constantino convocou o concílio de Nicéia, que condenou o arianismo como uma heresia e estabeleceu o credo niceno, marco histórico da ortodoxia católica: In 325, "Constantine convened Council of Nicaea comprising about three hundred bishops, the first general council of Christian church, to deal with the Arian controversy concerning the divinity of Christ and the Trinity. Its initiator, Arius, a theologian of Alexandria who had many followers, denied the true divinity of Christ and affirmed that Christ as Son of God was not coeternal but created by God the Father. The council condemned and anathematized Arianism as heresy and sanctioned a declaration of orthodoxy in the Nicene Creed, according to which Christ was to God, begotten – not made – and of one substance with the Father and the Holy Spirit, which is worshiped together with the Father and the Son" (ZAGORIN, 2003, p. 22).

Mas contrariando a tradição, pela qual os bispos eram os responsáveis por zelar pela fé católica, surge no século XIII a “Inquisição, como entidade, até certo ponto, independente; como instituição alheia ao episcopado” (HERCULANO, 1976, p. 26). O responsável por isso seria o papa Gregório IX, que em 1229, convocou um concílio provincial em Tolosa, onde das 45 resoluções, 18 tratavam especificamente da criação de um tribunal religioso cujo objetivo central seria lidar com casos de heresia¹¹. Até esse “divisor de águas” tais eventos eram tratados de forma separada do poder secular. Os bispos, em sua maioria, diz Herculano, inclusive se esforçavam para que os hereges, ao serem punidos pela Igreja com a excomunhão, não sofressem a pena máxima administrada pelo poder secular. Esses fatos são apresentados como prova da caridade cristã praticada nos primeiros séculos do catolicismo. A Inquisição rompe com esse comportamento da Igreja, e no caso das heresias, os poderes eclesiástico e secular se confundem, sendo causa das mais severas atrocidades.

No entanto, já em seus primórdios (será ainda mais grave nos casos de Espanha e Portugal), um dos maiores problemas da Inquisição repousa

11 Zagorin estabelece 1233 como a data em que Gregório IX publicou duas bulas que determinavam que a perseguição dos hereges seria de responsabilidade especial dos dominicanos: “In 1233 Gregory IX issued two bulls that made the persecution of heresy a special responsibility of members of the Dominican order, who were empowered to go as judges into different places to investigate heresy and to proceed without appeal against heretics and their receiver, defenders, and helps” (ZAGORIN, 2003, p. 41).

no caráter corrupto do clero, que mais do que punir hereges, aproveitava-se de sua posição para atingir inocentes por motivos geralmente econômicos, o que provocou na época uma revolta popular contra a Igreja na França. Herculano se refere a esse fato com ironia:

Se os papas inteligentes e enérgicos, tais como Inocêncio III e Gregório VII (...) tivessem empregado meios tão poderosos para remover o escândalo e reformar o sacerdócio, como empregaram para exterminar o hereges, é necessário confessar ou que o teriam obtido ou que era tão profunda a gangrena que o pôr-lhe obstáculo se tornaria impossível, proposição blasfema que equivaleria a acusar Deus de abandonar sua Igreja (HERCULANO, 1976, p. 28-9).

O autor coloca que o objetivo inicial da Inquisição, caçar e punir heresias, se perdeu completamente no decorrer do processo dado a característica corrupta do clero. Ele cita, por exemplo, a história de um maniqueu convertido, que contribuiu com a Inquisição se tornando um dos mais empenhados perseguidores de seus antigos correligionários:

Um maniqueu convertido, Roberto, por alcunha o *Búlgaro* (...) o qual professara na Ordem dos pregadores, era, pelos anos de 1239, um dos mais ardentes perseguidores de seus antigos correligionários. Por suas diligências, tinham sido queimados de uma só vez, perante um grande concurso dos povos de Champagne, perto de duzentas pessoas tidas por heréticas. Em Frei Roberto o zelo pela fé era ilimitado, e insaciável a sede de sangue. Protegido por Luís IX, o seu nome tinha-se tornado o terror das províncias de Flandres, onde, a cada passo, ardiam as fogueiras acendidas por ele. Para que esse terror não diminuísse, onde não podia achar culpados queimava inocentes. A força, porém, do seu ardor veio a perdê-lo. Os gemidos de tantas vítimas

geraram suspeitas. Inquiriu-se do inquisidor e achou-se que era malvado. Os seus crimes foram tais que o beneditino Mateus Páris, diz que é melhor guardar silêncio acerca deles. Tiraram-lhe o cargo e condenaram-no a prisão perpétua. Com mais alguma prudência, quem sabe se hoje o seu nome não figuraria no amplo catálogo dos santos da Ordem de S. Domingos? (HERCULANO, 1976, p. 31-2).

A ironia de Hercuano é mordaz. Ele sugere claramente que frei Roberto caiu pelo exagero e não pela gravidade de seus atos, tivesse sido mais cuidadoso e poderia acabar um santo. Este é um dos vários exemplos que o autor coloca dos mandos e desmandos da Inquisição, cujos agentes geralmente eram movidos por interesses escusos, nada relacionados com o zelo pela fé católica.

A Inquisição em França, diz Herculano, não se instituiu sem uma reação das vítimas. Não faltaram inquisidores mortos pelas populações locais, que a Igreja transformava depois em mártires. O fanatismo religioso gerava vítimas de ambos os lados da contenda. Com o tempo o tribunal perdeu sua força, em 1378, Carlos V pos fim ao sistema que permitia aos inquisidores herdarem uma cota dos bens de suas vítimas, fato que esfriou o zelo dos ministros da Inquisição na França.

Mas se, na França, a Inquisição tinha como objetivo combater a heresia dos albigenses e de outros sectários do século XIII, o mesmo não ocorre com o caso espanhol. Os motivos para Inquisição espanhola não

eram de perto os da França dois séculos antes. O alvo não eram exatamente heresias, mas os judeus, e os motivos eram econômicos antes que religiosos. Naquele tempo grande parte dos recursos econômicos da Península se encontravam em mãos dos judeus, laboriosos “e regrados, excluídos das situações brilhantes e portanto exemptos das ostentações do luxo, o comércio e a indústria fabril, no mais lato sentido destas palavras, eram as suas profissões prediletas, e o resultado delas a posse da melhor parte da riqueza monetária” (HERCULANO, 1976, p. 41). Herculano expõe as diferenças entre os dois casos da seguinte forma:

As causas que haviam dado origem à Inquisição antiga tinham desaparecido. As heresias dos albigenses e dos outros sectários que no século XIII ameaçavam de grande ruína a Igreja eram assaz importantes (...) A heresia tinha príncipes que a protegiam, soldados que combatiam por ela, e as vinganças sanguinolentas contra os heresiarcas e seus fautores não se executavam sem risco. (...) Era uma luta selvagem, atroz, anticristã; mas era uma luta: tinha o que quer que fosse de nobre e grandioso. (...) Nos fins do século XV, na Espanha, as circunstâncias vinham a ser absolutamente diversas. Os erros da fé, se apareciam à luz, não passavam de opiniões singulares e sem sequela (...) Contra quem, pois, se buscava estabelecer, de modo novo e dobradamente eficaz, a perseguição permanente sob as fórmulas de magistratura ordinária? Quase só contra os judeus (HERCULANO, 1976, p. 40).

O caso da península ibérica não se limita à intolerância religiosa pura e simples, mas acrescenta um fator econômico que se traduz na perseguição aos judeus. Um detalhe antigo e que até certo ponto foi mantido era o fato de que só se podia julgar de acordo com a doutrina

cristã aos convertidos, quem nunca tivesse sido cristão, não poderia ser tratado como tal. É aqui que se dá então um detalhe sombrio da história: uma vez que não podiam atingir os judeus por nunca terem sido cristãos, achou-se um meio de forçar as conversões, daí o termo cristãos novos. O fato é que tais conversões nunca o foram de fato, mas já era o bastante para que os seguidores da Lei mosaica fossem alcançados pelos braços sanguinolentos da Inquisição. Para complicar a situação dos perseguidos, pouco depois de estabelecer que todos os judeus não convertidos deveriam deixar o reino de Portugal, D. Manuel em abril de 1497 estabeleceu que se tirassem os filhos menores de 14 anos de todos os judeus que tivessem preferido o desterro ao batismo. Dessa forma, o monarca português tentava forçá-los a se converterem ao cristianismo e assim não saírem do território português com suas riquezas e conhecimento técnico. Herculano trata isso com bastante ironia, como vemos acima, aludindo a impossibilidade de os perseguidos não se converterem diante do poder da crença, cujos principais valores eram facilmente esquecidos pelos seus seguidores, o que os tornaria presas fáceis para as garras da inquisição.

O modo como Herculano descreve a cena dos filhos sendo tomados de suas mães lembra, ironicamente, a narrativa evangélica da morte dos inocentes, expondo, de certa forma a contradição da fé religiosa,

dominada pela intolerância e interesses, que segundo o autor, não tem nada de cristão:

Os gritos das mães, de cujos braços arrancavam os filhinhos, os gemidos, os ímpetos da desesperação dos pais e irmãos, as lutas dos mais audazes, as súplicas e lágrimas inúteis dos mais tímidos convertiam o Reino numa espécie de teatro, onde se representava um drama incrível, fantástico, diabólico (HERCULANO, 1976, p. 75).

O último termo, “diabólico”, leva-nos a refletir sobre o mal que a intolerância representa nessa história e mal aqui pode talvez ser visto no sentido religioso do termo. Devemos lembrar que Herculano não critica a religião cristã, ele se refere com respeito a figuras dos primeiros séculos do Cristianismo. O ponto nevrálgico da questão incide então, primeiro, sobre a intolerância religiosa e, segundo, sobre a corrupção das classes dominantes, tanto o clero, quanto a nobreza, cujo maior interesse nisso tudo é aumentar os seus cabedais com a condenação daqueles que tinham sob controle boa parte das riquezas do país, ou seja, os judeus. Do ponto de vista religioso isso criaria um ambiente verdadeiramente diabólico onde impera o Mal mais profundo.

A História da Inquisição em Portugal nos apresenta uma face do clero, que seria nas palavras do próprio autor, pouco cristã, mancomunada com a coroa em sua intenção de atingir a um determinado grupo social,

detentor de boa parte das riquezas do país. Tal crítica expõe a Igreja, enquanto instituição religiosa que se proclama a guardiã da “palavra de Deus”, a “verdade divina”, desconstruindo o seu discurso, que no caso dessa história parece ficar só nas aparências. Herculano oferece um retrato da podridão moral das lideranças religiosas portuguesas à época do estabelecimento da Inquisição em Portugal. Mais do que cumprir com suas obrigações eclesiásticas, o clero estava interessado em explorar a bolsa do povo:

Se no civil ia mal o Reino, não ia melhor no eclesiástico. Nem os bispos, nem os prelados cumpriam com as suas obrigações. Do que se tratava era comer os dízimos e rendas, e muitas vezes faltavam ao povo os ofícios divinos e os sacramentos. As visitas feitas pelos prelados não tinham por fim reformar os costumes ou prover ao culto, mas sim extorquir dinheiro. (...) A Ordem de Cristo, enfim, que tinha o padroado de centenas de paróquias, oferecia, na miséria e abandono das suas igrejas, pela falta de residência dos pastores, um escândalo vergonhoso e deplorável (HERCULANO, 1976, p. 105).

Essa postura crítica ante a atitude do clero que certamente influenciará vários outros escritores no século XIX, tal como a chamada Geração de 70 em Portugal, tem com certeza raízes mais distantes. Já no século XVI, Erasmo de Rotterdam, em *O Elogio da Loucura*, denuncia, de forma satírica, tanto o abuso supersticioso da doutrina católica, como as

práticas corruptas do clero. Assim, milagres e outras “romanescas invencionices” não passam de uma forma de se tirar proveito do povo:

Mas eis que se adiantam algumas pessoas, que sem dúvida vivem sob minhas leis: são os que se divertem ouvindo ou contando milagres e romanescas invencionices. Não acreditais? Pois esse bom gosto proporciona tal prazer que os sábios são indignos de experimentá-lo. É preciso, sim, é preciso ter nascido sob um particular auspício dos deuses para poder saborear tão doces quimeras. Os milagres, os espectros, os duendes, os fantasmas, o inferno, e mil outras visões dessa natureza, são o assunto mais comum das conversas do vulgo ignorante, sendo que, quanto mais extraordinárias são essas coisas, com tanto maior prazer são elas ouvidas e facilmente acreditadas. E não penseis que tais histórias se contem apenas para iludir as horas de aborrecimento: tornaram-se na boca dos monarcas e dos pregadores, um meio de tirar proveito da credence popular (ROTTERDAM, 1962, p. 83).

Como podemos perceber, o discurso religioso, com suas histórias consideradas “fictícias”, é considerado pelo autor como um instrumento de que se utiliza o *status quo*, monarca e clero, para tentar manter o povo sob controle. A função das histórias de santos e milagres, como diz Roterdam, não se limitam aquela que seria a sua verdadeira função, a de entreter, mas a ultrapassam, surgindo como uma forma de controle ou de exploração do povo. E a partir disso, o clero também é digno de crítica por fazer da Igreja um balcão de negócios:

De tal maneira está a vida de cada cristão repleta de semelhantes desejos! Bem sei que os sacerdotes não são tão cegos que não compreendam deformidades tão vergonhosas; mas é que, em lugar de purgar o campo do Senhor, eles se empenham em semeá-lo e cultivá-lo de ervas daninhas, com toda a diligência, certos

como estão de que estas costumam aumentar-lhes as ganhuças. Suponha-se que, em meio a todos esses prejuízos, surgisse um odioso moralista que, em tom apostólico, fizesse esta patética, mas verdadeira exortação: "Não basta ter devoção por São Cristóvão: é preciso, também, viver segundo a lei divina, para não chegar a um mau fim. Não basta oferecer uma pequena moeda para receber perdões e indulgências: é preciso, ainda, odiar o mal, chorar, velar, rezar, jejuar, numa palavra, mudar de vida; praticando constantemente o Evangelho. Confiais em algum santo? Pois segui os seus exemplos, vivei como ele viveu, e assim merecereis a graça do vosso santo protetor". Aqui entre nós: esse moralista não andaria mal falando dessa forma, mas, ao mesmo tempo, tiraria os homens de um estado de felicidade, para lançá-los na miséria e na dor (ROTTERDAM, 1962, p. 88-9).

Como podemos perceber, Rotterdam aponta a contradição existente no comportamento do clero, mais empenhado em atender aos seus próprios desejos do que observar os preceitos originais da fé cristã. A exemplo do moralista é como "deveria ser", não como é de fato.

Voltando a Saramago, em *Memorial do Convento*, veremos reproduzida a disputa de espaço entre franciscanos e dominicanos a qual faz referência Herculano, em que os dois grupos são movidos por interesses claramente escusos, não há nada de espiritual na disputa, apenas o desejo por maior poder. Assim, os franciscanos tratarão de manipular D. João V, com a promessa de gravidez da rainha, para arrancar dele o compromisso de construir o Convento de Mafra. Tudo isso, diria Herculano, feito de forma contrária ao espírito da religião cristã, pois movido por ambições variadas dos grupos envolvidos.

É da boca do Padre Bartolomeu de Gusmão que, em *Memorial do Convento*, vem a crítica ao Tribunal da Inquisição, o Santo Ofício. Em determinado momento da narrativa o padre demonstra preocupação em medo em relação a algo, interpelado por Baltasar e Blimunda, ele responde:

Do Santo Ofício. Entreolharam-se Baltasar e Blimunda, e ele disse, Não é pecado, que eu saiba, nem heresia, querer voar, ainda há quinze anos voou um balão no paço e daí não veio mal, Um balão é nada, respondeu o padre, voe agora a máquina e talvez o Santo Ofício considere que há arte demoníaca nesse voo, e quando quiserem saber que partes fazem navegar a máquina pelos ares, não poderei responder-lhes que estão vontades humanas dentro das esferas, para o Santo Ofício não há vontades, há só almas, dirão que as mantemos presas, as almas cristãs, e as impedimos de subir ao paraíso, bem sabem que, querendo o Santo Ofício, são más todas as razões boas, e boas todas as razões más, e quando umas e outras faltem, lá estão os tormentos da água e do fogo, do potro e da polé, para fazê-las nascer do nada e à discrição, Mas, estando el-rei do nosso lado, o Santo Ofício não irá contra o gosto e vontade de sua majestade, El-rei, sendo caso duvidoso, só fará o que o Santo Ofício lhe disser que faça (SARAMAGO, 2005b, p.184-5).

A crítica à inquisição é feita com bastante ironia: não há nada que impeça o Santo Ofício de fazer o que quiser, como quiser, no momento que quiser, para ele o bom é mau e o mau é bom dependendo do que melhor lhe convier. O padre Bartolomeu Lourenço observa que os inquisidores são capazes de tudo, até mais do que o rei, e os motivos que o movem não são absolutamente claros. Ele expõe a diferença entre a noção de vontade, colocada no romance, e a de alma, própria da tradição

religiosa. É interessante notar que não há nenhum temor a represálias divinas, e que a ameaça o projetista da passarola mais teme, não vem do céu, mas dos homens, unicamente pelo fato de que ele ousa pensar diferente daquilo que está previamente estabelecido pela religião vigente. Talvez a diferença entre “vontade” e “alma” repouse, no caso do primeiro termo, na possibilidade de o ser humano fazer suas próprias escolhas, ao contrário do segundo, em que o homem se vê preso a uma religião que escolhe o caminho que ele deve seguir. Quando o padre Bartolomeu Lourenço diz a Blimunda que ela precisa recolher pelo menos duas mil vontades para fazer a passarola voar, recomenda a ela que recolha vontades que se desprendem das almas por estas já as não merecerem mais e diz que o lugar ideal seria numa procissão:

e se queres recolher vontades, Blimunda, vai à procissão do Corpo de Deus, em tão numerosa multidão não hão de ser poucas as que se retirem, porque as procissões, bom é que o saibam, são ocasiões em que as almas e os corpos se debilitam, a ponto de não serem capazes, sequer, de segurar as vontades, já o mesmo não sucede nas touradas, e também nos autos-de-fé, há neles um furor que torna mais fechadas as nuvens fechadas que as vontades são, mais fechadas e mais negras, é como na guerra, treva geral no interior dos homens.

É isso: a cerimonia religiosa enfraquece o corpo e a alma humana, possibilitando que lhe retirem a vontade, que poderia ser interpretado como o pensar por si próprio, a possibilidade de fazer suas próprias

escolhas, sejam quais forem, mas mais do que isso, poderia significar aquilo que torna cada ser humano único. Daí uma crítica mordaz à religião, que se apresentaria como algo capaz de tirar a capacidade de um homem pensar por si próprio, ideia que não está apenas em *Memorial do Convento*, mas também em *Levantado do Chão*, onde a religião serve para manter os camponeses dóceis, sustentando, assim, as estruturas de poder vigentes. Também em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que uma multidão segue em procissão em busca de milagres que não ocorrem e nem ao menos param para refletir sobre isso e acabam por acusar a si próprios pela falta do que buscavam. Tais exemplos se espalham pelos romances saramaguianos a que nos referimos nesse trabalho, apresentando a religião como um meio de manipulação das massas, e apregoando a inexistência de Deus.

3. A ética humana e a "justiça divina": desconstruindo Deus

O ponto de partida, quando nos referimos à figura de Deus em Saramago, é o de que ele não existe, não é o criador do mundo e muito menos do homem, caracterizando-se, então como pura invenção da mente humana. E é nesse sentido que ele surge nos romances que aqui estudamos, para ser, passando pelo crivo da ironia, dessacralizado, pois o ser sagrado em Saramago é o homem. Consequentemente, Deus, em Saramago, pode ser, no máximo, uma personagem de ficção, nada mais. Usamos a ideia de "desconstruir", aqui, no sentido de "desfazer para reconstruir". Em Saramago a palavra "deus" é despojada de seu sentido religioso, que conota a existência de um "ser real", para então ganhar um novo significado, o de *mito*, no sentido mais usual da palavra na linguagem contemporânea, segundo Eliade: o daquilo "que não pode existir realmente". Não por acaso, o romancista coloca, com frequência a figura do Deus judaico-cristão ao lado de outros deuses da Antiguidade, mitos, que o judaísmo-cristianismo historicamente relegou para o campo da "falsidade" e da "ilusão"¹². É o que veremos a seguir.

12 Segundo Eliade em *Mito e Realidade*: "Todos sabem que, desde os tempos de Xenófanes (cerca de 575-470) – que foi o primeiro a criticar e rejeitar as expressões "mitológicas" da divindade utilizadas por Homero e Hesíodo – os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo o valor religioso e metafísico. Em contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à *história*, o *mythos* acabou por denotar tudo "o que não pode existir realmente". O judeu-cristianismo, por sua vez, relegou para o campo da "falsidade" ou "ilusão" tudo o que não fosse justificado ou

3.1. Prólogo¹³

Com o Iluminismo se deu início a uma nova fase na história divina: anunciou-se a “morte de Deus”. Assim, lançou-se uma nova luz, ou trevas se assim se preferir, sobre a religião, cuja intenção é justamente negar a existência de Deus em um mundo governado pela razão. Tal tendência vai das ciências até as artes, passando pela literatura, que é o que nos interessa aqui.

É seguindo por esse caminho que Feuerbach, filósofo alemão do século XIX, argumenta que Deus nada mais é que uma projeção que o homem faz de sua própria essência desprovida de todas as suas imperfeições, sendo, assim, uma manifestação do egoísmo humano, onde o “homem visa-se a si mesmo em Deus e através de Deus. O homem visa Deus, mas Deus nada visa senão a salvação moral e eterna do homem, portanto, o homem só se visa a si mesmo” (FEUERBACH, 1994, p. 37). De forma que a oposição entre o divino e o humano é algo ilusório e, conseqüentemente, a religião é inteiramente humana. Assim, a essência do pensamento de Feuerbach poderia ser traduzida nas palavras de Rubens Alves como:

validado por um dos dois Testamentos (ELIADE, 2004, p. 8).

13 Este prólogo tem como base a primeira parte da minha dissertação de mestrado defendida em 2007, com o título *O Jesus de Saramago e a Literatura que revisita Cristo*.

Espelho. É isto: a linguagem religiosa é um espelho em que se reflete aquilo que mais amamos, nossa própria essência. O que a religião afirma é a divindade do homem, o caráter sagrado dos seus valores, o absoluto do seu corpo, a bondade de viver, comer, ouvir, cheirar, ver (...): "O segredo da religião é o ateísmo" (ALVES, 2009, p. 96).

Nesse sentido parece que o ateísmo, a negação de Deus, surgiria como um outro tipo de religião, em que o centro do culto, o sagrado, seria o próprio homem, que assume o papel de seu "criador".

Pois é dentro desse contexto, em que se instaura a negação da existência do divino, que o poema de Gérard de Nerval "Le Christ aux Oliviers" anuncia a inexistência de Deus. Nele, Cristo, depois de sua crucificação, percorre o infinito para depois anunciar que não encontrou nada mais que um imenso vazio e concluir: "Non, Dieu n'existe pas!". Dessa forma, a religião passa a receber outro tipo de tratamento, pois diante do novo contexto cultural que se instaura com o advento das ciências humanas, ela parece insuficiente para responder aos anseios humanos, uma vez que evidencia suas próprias contradições internas. Em *O Ensaio sobre o homem*, Cassirer cita Kierkegaard, segundo o qual a vida religiosa seria um grande paradoxo. Para ele:

uma tentativa de atenuar esse paradoxo significava a negação e a destruição da vida religiosa. E a religião é um enigma não só no sentido teórico, mas também no sentido ético. Está repleto de antinomias teóricas e contradições éticas. Promete-nos uma comunhão com a natureza, com os homens, com os poderes sobrenaturais e com os próprios deuses. No entanto seu efeito é

precisamente o oposto. Em sua aparência concreta ela se torna a fonte das mais profundas dissensões e lutas fanáticas entre os homens. A religião alega estar de posse de uma verdade absoluta; mas a sua história é uma história de erros e heresias. Oferece-nos a promessa e a perspectiva de um mundo transcendente – bem além dos limites de nossa experiência humana – e permanece humana, demasiado humana (CASSIRER, 1994, p. 122).

Esse “grande paradoxo” parece ser o motivador da experiência literária a qual estamos nos referindo aqui. As críticas à experiência religiosa na literatura surgem das mais variadas formas e se erigem sobre as próprias contradições que os textos sagrados e a história cristã lhes fornecem. Ora, a própria formação do cânone bíblico, lá nos primórdios da Igreja, é um tema que causou bastante controvérsia, pelo próprio fato de os textos que acabaram entrando no cânone divergirem entre si sob vários aspectos. Kermode observa que é mais fácil descobrir, por exemplo, porque os evangelhos foram escritos, do que saber porque quatro, e nem mais nem menos, foram aceitos como canônicos. O autor menciona que no século II só do Evangelho de Marcos existiam, pelo menos, três versões distintas, “uma pública, uma reservada para poucos e outra, usada por uma seita gnóstica condenada pelos ortodoxos. Somente a versão pública sobreviveu” (KERMODE, 1997, p. 644). Assim, as discussões em torno da composição da Bíblia não foram poucas. Marcião, um teólogo cristão que viveu aproximadamente entre 110 e 160 “queria que se descartassem todas as Escrituras judaicas e se reconhecesse como

dotada de autoridade apenas a versão de Lucas e algumas cartas paulinas” (Idem, *ibidem*). O fundador da seita cristã, que ficou conhecida como marcionismo, foi, é claro, considerado herético e sua seita perseguida até se extinguir. Esse caso de Marcião, entre muitos outros, é o que se poderia considerar, ao modo de Kierkegaard, “uma grande heresia”, pois se trata do paradoxo da própria religião, de uma grande dissensão em seu seio, que contraria a sua promessa original de nos colocar em comunhão com a natureza e com os outros homens.

É importante notar que a formação do cânone neotestamentário somado a evolução das regras da fé, que receberam a contribuição decisiva de nomes como Agostinho (354-430), e Tomás de Aquino (1225-1274), foi fundamental para o estabelecimento de uma ortodoxia que marca o princípio da autoridade religiosa. Segundo Zagorin essa ortodoxia:

was in general equated with teachings and tradition of apostles. The gradual formation of the canon of the New Testament during the second and third centuries, along with the evolution in the church of a Rule of Faith of apostolic origin summarizing the divinely ordained events leading to redemption through Christ, contributed to establishment of orthodoxy (ZAGORIN, 2003, p. 20).

Como vemos, a própria história do cristianismo fornece as bases para a heterodoxia religiosa, uma vez que sua própria doutrina se erigiu em uma série de disputas de ideias em que o grupo vencedor se impôs

quase sempre através do uso da força. Um exemplo disso é a questão ariana que ocorreu. No início do século IV surgiu, em Alexandria, o padre Ário, que dizia, entre outras coisas, que Jesus era subordinado a Deus, e não o próprio Deus. Ora, essa ideia é essencialmente oposta ao credo niceno, que é o que prevaleceu como doutrina cristã. Do lado vencedor, a principal figura era o bispo Atanásio, que, segundo Freeman, para combater o arianismo atingiu um novo nível de intolerância dentro das políticas da igreja até aquele momento:

Secure in his own beliefs, Athanasius let loose his invective on the Arians. His tactics were unscrupulous, and he brought a new level of intolerance a new church politics. It is, Athanasius argued, the devil who inspires the "Arian" use of scripture in their cause, while any attempt by "Arians" to quote earlier theologians in their support is a slander on those theologians. Sometimes the Arians are described as no better than Jews; at others they are undistinguishable from pagans. This was clearly caricature, but unfortunately, it was caricature that became embedded in the Christian tradition when the anti-Arian Nicene Creed became orthodox. Athanasius' elevation as a champion of orthodoxy had the unfortunate effect of legitimizing such intolerant invective (FREEMAN, 2002, p. 187).

A disputa entre os dois grupos durou cerca de setenta anos com os imperadores romanos apoiando ora um, ora outro lado, o imperador Constantino, por exemplo, era favorável à doutrina ariana. Foi com a ascensão de Teodósio I que a disputa chegou ao fim. Em 380, ele publica um édito que torna a ortodoxia nicena como lei, tornando em seguida proibido o culto ariano.

Em termos literários, a abertura de “O Grande Inquisidor”, de Dostoiévski, pode ser uma boa ilustração do que foi dito acima. Nela, Ivan Karamazov faz, para seu irmão Aliocha, um esboço de um poema que pensara em escrever, cujo enredo seria produto de um sonho. Ele se refere a um tipo de literatura religiosa, em que “era uso fazer intervirem nos poemas as potencias celestiais” (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 184). E aqui a personagem conta uma história russa em que a Virgem desce ao inferno e intercede em favor dos condenados, fazendo com que a dor destes seja aliviada entre a sexta-feira santa e o Pentecostes. O título do referido poema monástico seria *La Vierge chez les damnés*. Não se trata de algo semelhante à *Divina Comédia*, como diz o próprio autor, mas de uma narrativa que visa alimentar a esperança da humanidade que “espera com a mesma fé de outrora, uma fé mais ardente ainda, porque quinze séculos se passaram desde que o céu deixou de dar testemunho ao homem” (Idem, p. 185). E, assim, passamos da referência a uma narrativa profundamente religiosa a uma crítica irônica contra essa mesma religião: diferente do que ocorre na *Divina Comédia*, em que Dante testemunha a condenação, enfatizando a punição pelos pecados que o homem pode cometer em vida, a história da Virgem que vai ao inferno para interceder pelos condenados alimenta a fé em uma promessa que não se cumpre.

Esse preâmbulo de “O Grande Inquisidor” apresenta dois pontos importantes para o presente trabalho. Primeiro, a história da Virgem, se não é uma narrativa canônica, tem, como vemos, o objetivo claro de alimentar a fé de um determinado público, de modo muito semelhante aos diversos relatos apócrifos escritos nos primórdios da religião cristã. Vale lembrar que o tema da descida ao Inferno vem de textos apócrifos como “A descida de Cristo ao Inferno”, que juntamente com “Atos de Pilatos” compõe o *Evangelho de Nicodemus*, e o *Evangelho de Bartolomeu*. Ambos os textos narram a ida de Jesus, no período entre sua morte e ressurreição, ao Inferno com o objetivo de resgatar os justos que ali estavam. O que importa aqui é que essas narrativas, tanto a dos evangelhos apócrifos como a fábula referida por Ivan Karamazov, têm a intenção sustentar a fé cristã, e não renegá-la, de modo que chegamos ao segundo ponto: “Pois bem! Meu pequeno poema teria sido nesse gosto, se tivesse aparecido naquela época” (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 185).

Essa diferença de épocas apontada pelo narrador-personagem de “O Grande Inquisidor” é de suma importância aqui. *Os irmãos Karamazov* é um romance escrito no século XIX, momento em que a “verdade absoluta” da religião é atacada por todos os lados, tendo seus princípios questionados sob o viés da razão científica. Estamos, assim, diante de um fenômeno que podemos chamar de *heterodoxia religiosa*, em que o

conteúdo próprio da ortodoxia (doutrinas que versam sobre a natureza de Deus, a divindade de Jesus e que figuram entre os principais pontos das controvérsias geradas em séculos de Cristianismo) estabelecida pela Igreja durante os vários séculos do Cristianismo é profundamente questionada e figuras importantes dessa religião, como Deus ou Cristo, são reapresentadas sob novas vestes, sendo frequentemente destituídas de sua natureza divina. No caso de "O Grande Inquisidor", Cristo se apresenta impotente diante da própria instituição de cuja existência é supostamente responsável: ao deparar-se com a Inquisição, ele é novamente julgado e condenado à morte.

Dentro desse contexto surge, no século XIX, um tipo de escrita literária que humaniza Cristo e procura ignorar totalmente a existência de Deus fora dos limites do que se pode chamar de mitologia. Assim, a história contada pelos evangelhos passa a ser a história de um homem de carne e osso, que nada tem de divino. Cenário em que Deus não passa de um mito, e seu filho, Jesus, a segunda pessoa da trindade, não é mais que um simples camponês ou um judeu ortodoxo que chega às raias do fanatismo religioso.

É dentro dessa perspectiva que surge *A Vida de Jesus* (1863), do escritor francês Ernest Renan, que inspirou vários romances escritos no século XIX, como *A Relíquia*, de Eça de Queiroz. Nessa espécie de

biografia romantizada, Jesus é um importante líder religioso, que se coloca contra os poderosos e em favor dos oprimidos. Essa ideia, por si só, pode ser considerada uma marca da heterodoxia religiosa que marca o livro, pois ali se nega a divindade de Cristo, colocando-o ao lado de outras figuras históricas que Renan considera importantes. Trata-se, é claro, de uma tentativa de reconstituir o Jesus histórico feita a partir de um ponto de vista que se quer racional. Em sua perspectiva, “Jesus não tem visões; Deus não lhe fala como quem está fora dele; Deus está nele; ele sente-se com Deus e tira do seu coração o que diz do seu pai” (RENAN, 1926, p. 61). Dessa forma, Jesus seria um líder religioso, cuja ideia essencial é a de que o divino está no próprio homem, ou, em outras palavras, nada há além do que se pode ser circunscrito pela sabedoria humana.

É dentro desse contexto, dessa visão do religioso, que vamos encontrar romances como *Memórias de Judas*, de Petrucelli de la Gattina, e *A Relíquia*, de Eça de Queiroz. Os dois romances apresentam versões dessacralizadas da história de Jesus, em que os milagres não acontecem e em que o episódio da ressurreição, fulcral para a tradição cristã, ganha uma outra versão, que busca apresentar uma explicação racional para aquele que seria o maior de todos os milagres, que nesses dois romances não acontece de fato, não passando de uma espécie de engodo como em Gattina e Eça de Queiroz, ou de uma “mentira amorosa”, como em Renan.

Porém não é só a nova versão para o episódio da ressurreição que causa estranhamento no romance de Gattina, mas também o seu protagonista, Judas Iscariotes, a quem a tradição cristã atribui o maior de todos os pecados, o de ter traído o filho de Deus. O narrador-personagem do romance trata de desmentir as acusações que são feitas contra ele nos evangelhos, atribuindo-as à inveja dos outros discípulos. Judas era, na verdade, o melhor amigo do nazareno, que no romance é descrito como um fanático religioso e “mau judeu”. O fato é que Jesus não morre na cruz, como diz a tradição cristã e enfatiza o credo católico, mas de desgosto, três anos depois em Roma, onde estava hospedado por Judas. O conteúdo do romance, próprio de um folhetim, é totalmente destituído da natureza sobrenatural que marca a história de um ser divino, pois a ideia da existência de Deus não ultrapassa os raros debates das personagens sobre o assunto. Mas o que vale deixar registrado aqui a respeito desse romance é o fato de que ele retrata Jesus como um fanático religioso, manipulado por Judas para se apresentar como um messias e promover uma revolta política contra os romanos.

A Relíquia também recupera a história da Paixão de Cristo em um sonho da personagem principal, Teodorico, que para agradar sua tia beata e herdar os bens que ela possuía (contexto em que se destaca a hipocrisia das relações sociais e religiosas) está em uma viagem para visitar os

lugares sagrados da Palestina. No sonho de Teodorico, Jesus, tal como em Gattina, surge como um fanático religioso, cuja ressurreição também pode ser caracterizada como um engodo perpetrado pelos discípulos depois de uma tentativa frustrada de manter o mestre vivo. E Deus, nesse sonho, é visto como mais um entre os outros deuses da Antiguidade, não passando, portanto, de um mito e, conseqüentemente, a religião cristã é apenas mais uma entre tantas outras: “*Consumatum est*, amigo! Mais outro Deus! Mais outra religião! E esta vai espalhar em Terra e Céu um inenarrável tédio” (EÇA DE QUEIROZ, 1997, p. 67). Vale lembrar que o romance denuncia a hipocrisia nas relações religiosas das personagens. O próprio Teodorico, de natureza devassa, finge ser um católico devoto para conseguir herdar a fortuna de sua tia. Trata-se de uma postura anticlerical, típica entre a Geração de 70 em Portugal, da qual Eça de Queiroz faz parte.

Compartilhando o mesmo tom anticlerical de Eça de Queiroz, deparamo-nos com o poema *A Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, em que a crítica ao Deus judaico-cristão é virulenta, de modo que este é retratado como um ser corrupto e decadente que reflete a imagem da Igreja Católica e cuja existência, mesmo como ideia, é profundamente prejudicial para a humanidade. Como em Eça, Deus não

passa de um entre muitos com a diferença de que os outros deuses, os do Olimpo por exemplo, são muito mais interessantes:

Quem diria que este truculento Sr. Padre Eterno, um pobre Deus semita, desprotegido e bárbaro, um Deus de 4ª ou 5ª classe, havia de fazer carreira tão longa e tão brilhante! Ele que conhecera Júpiter Todo Poderoso, dominando o Olimpo e trovejando lá de cima: - "O universo sou eu!" – quando havia de supor que o grande Deus helênico morreria tão depressa, deixando o seu Versalhes sobrenatural, dum luxo quimérico, para ele instalar a sua corte desgrenhada e mística, de profetas e selvagens e de ancoretas cavernosos, calcando uma face de luar e de olhos azuis, úmidos de esperança, fitos na última lágrima da noite – que é a primeira estrela da manhã (JUNQUEIRO, s/d, p. XX).

Evidentemente que Junqueiro ressalta o caráter mítico dos deuses, onde ele considera que o deus olímpico é muito mais interessante que o judaico-cristão. O tom é de ironia e sarcasmo, provocando o rebaixamento do Deus cristão, considerado um ser cruel e grosseiro. O poeta, seguindo os passos de Voltaire, desconstrói a imagem de Deus. No poema "A árvore do mal", ele inverte o episódio da queda do homem: nesse momento da história é Deus quem é expulso do paraíso humano:

"Expulsaste do Olimpo a humanidade outrora,
"Ó déspota fero;
"Pois bem: o Olimpo é nosso, e Jeová, agora
"Expulsamos-te nós!" (JUNQUEIRO, s/d, p. 67)

Como é possível perceber, a fé dá lugar à razão, que Junqueiro chamaria de fruto da verdade em alusão ao fruto da árvore do

conhecimento do bem e do mal presente no mito bíblico. Desse modo, não parece estranho que nos deparemos com um Jesus completamente desdivinizado num mundo em que não há espaço para a crença em um deus. Assim, nos versos de Antero de Quental, vemos uma contraposição entre a “verdade”, que seria aqui a razão e um Deus vazio e insignificante, que nada mais é que uma ideia banal, erma de significado:

Já provamos os frutos da verdade...
Ó Deus grande, ó Deus forte, ó Deus terrível,
Não passas de uma vã banalidade! (QUENTAL, 1963, p. 177)

Como podemos notar nos versos acima, os adjetivos “grande”, “forte” e “terrível” são os atributos mais comuns de Deus no Antigo Testamento. O poeta, porém, faz o contraste com os termos “vã” e “banalidade”, que é o modo como ele vê a figura divina diante da ascensão do pensamento racional que predomina na época com a filosofia e as ciências. E ele, é claro, não está sozinho: seu mundo é um mundo abandonado por Deus.

Esse tipo de escrita literária também se estende pelo século XX. Podemos citar, por exemplo, a peça *Jesus Cristo em Lisboa*, de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes. Nela Jesus volta ao mundo, agora em Lisboa, e novamente é condenado à morte, tal como ocorre em “O Grande Inquisidor”, de Dostoiévski. Seu comportamento não difere em nada do

Cristo apresentado pela tradição bíblica, de forma que é no contraste entre Jesus e as demais personagens da peça que podemos encontrar a crítica à religião cristã. Constata-se que entre a primeira vinda de Cristo (narrativa bíblica) e a segunda (peça) nada mudou e o mal da humanidade continua a chegar aos “céus”. Nesse caso, Jesus incomoda aos *status quo* lisboeta pela ideia de que diz a verdade, algo que não é visto com bons olhos pelos políticos da capital portuguesa e que torna a figura de Jesus socialmente insuportável:

[Um homem] Esta velha, sr. Comissário, não sabe o que diz. Eu sei o que digo. O pior de tudo não são esses casos vulgares. O pior de tudo é que este homem prega a verdade. Ora, eu pergunto-lhe, sr. Comissário, quem é que pode com a verdade! Se eu me pusesse a dizer a verdade a cada um das pessoas que conheço, já estava na cadeia. E se ele se põe a dizer a verdade, acaba-se o mundo. A verdade é uma mentira. (...) Quem é que pode aturar um santo? Um santo é um desastre para a família, pelo menos enquanto está vivo. (BRANDÃO & PASCOAES, 1984, p. 45-6).

Dentro dessa visão, a “verdade” não é aceitável porque não seria possível para um humano suportá-la. A ideia é de que nenhum homem é perfeito, e os padrões morais altamente elevados, pregados por Jesus, se levados ao pé da letra, poderiam significar a perdição de um homem. Daí o paradoxo “A verdade é uma mentira”, o que dá a entender que a vida humana só é sustentável diante de meias-verdades.

No entanto, é na elaboração da noção de Bem e Mal que repousa a característica heterodoxa da peça, pois Jesus (Deus) e o Diabo integram uma fórmula dialética onde um não existe sem o outro:

Escuta filho! O drama do amor, somos nós dois que o temos conseguido equilibrar. Eu dum lado, a puxá-los para baixo, para animalidade; tu do outro, a levá-los para cima, para espiritualidade. Mas se não fosse a animalidade, já o mundo tinha acabado. E eu quero saber em que havias de te entreter. (BRANDÃO & PASCOAES, 1984, p. 90).

O tom do Diabo é sarcástico e ele procura provar que um não pode existir sem o outro, do contrário não haveria o equilíbrio necessário para existência do mundo tal como ele é. Assim, a relação entre o “bem” e o “mal” seria complementar e não de oposição, como quer a tradição cristã, segundo a qual chegaria um momento em que o primeiro triunfaria sobre o segundo, no caso da peça isso resultaria no mais completo caos.

Essa ideia, que veremos mais tarde em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, carrega consigo a exigência lógica de que o Bem não pode existir sem o Mal. Segundo Philips, um dos argumentos que visa explicar a existência do mal no mundo repousa justamente no fato de que se Deus queria criar o Bem seria logicamente impossível fazê-lo sem criar o Mal, pois qualquer “good gets its sense from a contrast with an evil. To call for the absence of evil is, unwittingly, to call for the absence of good at the same time” (PHILIPS, 2005, p. 51). A peça, nesse sentido, põe em xeque

a ideia da luta existente entre os dois lados antagônicos, em que se prevê a vitória do bem sobre o mal, uma vez que os caracteriza como dois elementos necessários da mesma estrutura.

Se em *Jesus Cristo em Lisboa*, o Bem e o Mal são partes necessárias para o equilíbrio do gênero humano, em *A Última Tentação de Cristo* é praticamente impossível perceber a distinção entre Deus e o Diabo: “Sem dúvida foi Deus, Deus..., ou teria sido o diabo. Quem consegue distinguir entre os dois? Eles trocam de cara. Deus às vezes é só escuridão; e o diabo, só luz. Por isso, o espírito do homem fica desorientado” (KAZANTZAKIS, 1988, p. 20). Mas o problema do ponto de vista religioso não fica apenas nesta indistinção entre as figuras de Deus e do Diabo. Eles não apenas se confundem, mas é como se fundissem numa mesma personalidade indistinta. Consequentemente Deus se torna o inimigo, denominação que a tradição cristã atribui exclusivamente ao Diabo: “Deus é o grande inimigo, pensava, sim, Deus. Ele nunca deixa de se intrometer. É perverso, ciumento. Não quer que ninguém seja feliz...” (idem, p. 99). Ora, perverso e ciumento são adjetivos exclusivos do anjo caído, cuja queda se deve exatamente à tentativa frustrada de assumir o lugar de seu criador. Assim tais atributos não cabem a Deus, na tradição cristã, uma vez que seus motivos são inescrutáveis. Isto, porém, é justamente o que acontece no romance. É factível que o romance de Kazantzakis apresenta

um Cristo pouco afeito a sua obrigação de ser o “cordeiro que tira o pecado do mundo”, mas ainda sim ele se curva diante do poder divino. Como podemos ver, o Deus do escritor grego se assemelha ao Senhor todo-poderoso do Antigo Testamento, porém, diferente do que ocorre no texto bíblico, mais do que um temor subserviente, ele desperta a revolta de algumas personagens como é o caso de Maria, a mãe de Jesus, e de Maria Madalena, que o responsabilizam por todo o seu sofrimento, motivo que se reproduzirá em romances saramaguianos como o *Evangelho* ou *Caim*, onde o amor divino é reduzido ao medo diante do poder divino.

Algo não muito diferente ocorre na obra de Pär Lagerkvist, onde Deus pode ser visto como a maldição da humanidade, o verdadeiro responsável pelo sofrimento humano. Assim, em *Muerte de Ahaverus*, encontramos um homem amaldiçoado a vagar pelo mundo por haver cometido um “crime”: o de se negar a ajudar Jesus em seu caminho para o martírio na cruz. Por conta disso, passa sua longa vida odiando Cristo, como o grande responsável pela miséria de sua vida. É ao fim de sua jornada que a personagem chega à conclusão de que o crucificado nada mais era que outro homem condenado à miséria humana e que, na verdade, o verdadeiro responsável pelo seu sofrimento e o de todos os homens era Deus, o principal responsável por separar o humano do divino:

Dios no es nada para mí. Sí, me inspira odio, porque me engaña justamente sobre este punto, me lo oculta. Porque nos oculta aquello a lo cual aspiramos cuando cree que aspiramos a Él. Porque nos aparta de eso. Sí, Dios es lo que nos separa de lo divino. Lo que nos impide beber en la fuente misma (LAGERKVIST, 1963, p. 113).

É evidente, como vemos, a postura crítica que Lagerkvist assume em relação à religião. Humanizar Cristo e responsabilizar Deus pelo sofrimento humano torna patente a inversão de papéis entre o divino e o humano. Se o homem não alcança o divino é porque Deus o impede, porque ao buscá-lo, ele se afasta do que seria a verdadeira fonte: para alcançar o divino, o homem tem de ir ao encontro de sua própria humanidade. Tal ideia não deixa de estar presente nos romances saramaguianos sobre os quais nos debruçaremos mais adiante.

Em outra de suas novelas, *Barrabás*, Lagerkvist aponta para o vazio de uma existência superior. É o que se pode ver no momento da morte da personagem principal que dá o nome à narrativa. Aqui, a “vida eterna” que seria o prêmio para os que morressem em nome da fé cristã inexistente, tudo que resta é a escuridão, o vazio.

Em outro romance, *Ao Vivo do Gólgota* (1992), de Gore Vidal, deparamo-nos novamente com a história da religião cristã submetida a um olhar profundamente crítico. A referência irônica e sarcástica que o romance faz aos costumes dos primeiros cristãos judeus combina traços

contraditórios à própria cultura cristã que, se em um primeiro momento prega o amor fraternal, acaba por incitar a intolerância religiosa e, conseqüentemente, a violência. A narrativa parece promover o encontro de dois mil anos de Cristianismo em um espaço em que a distancia temporal se dilui. Nesse romance de ficção científica, uma empresa de televisão encontra um modo de voltar no tempo e planeja fazer uma transmissão ao vivo da crucificação de Jesus. Para isso eles contam com o auxílio de Timóteo, um discípulo de Paulo, que deveria lhes dar assistência. O que se descobre é que Jesus não passa de um judeu fanático que, utilizando-se da mesma tecnologia que faz ponte entre o passado e o futuro, pretende provocar um holocausto nuclear no ano de 2000. Ficamos sabendo, em meio a narrativa, que o homem crucificado era, na verdade, Judas Iscariotes, um balofo, cuja imagem difere consideravelmente de qualquer representação pictórica que se tenha feito de Jesus e dos discípulos em séculos de cristianismo. Além disso, o romance desconstrói a imagem de uma das principais figuras do Cristianismo primitivo, apresentando Paulo como um homossexual. Ora, nesse contexto, o tom laudatório da história cristã que se apresenta em qualquer referência ao primeiro grande teólogo dessa religião se desvanece completamente. Ironicamente, Timóteo o apelida de Santo, porém seu comportamento é totalmente prosaico. Não há nada de

sobrenatural nessa narrativa e o inusitado fica por conta da possibilidade, própria da ficção científica, de se retornar ao passado:

Jerusalém era um lugar muito instável há trinta anos. Era evidente para todos que breve estouraria uma rebelião judaica contra o domínio romano. Também era evidente que os romanos ganhariam com os pés nas costas, salvo se houvesse intervenção divina. Foi aí que Jesus entrou na história, pregando os sermões habituais de rabino reformista; e finalmente a sua chegada a Jerusalém foi o sinal para os sionistas derrubarem os romanos e seus aliados, os judeus egoístas e colaboracionistas do Templo, principalmente os da face bancária daquela organização com seus vinte mil funcionários (VIDAL, , p. 113).

Fica evidente no trecho acima a ironia presente em “salvo se por intervenção divina”. Nesse ponto a narrativa segue a história oficial, pois sabemos que Jerusalém foi tomada e destruída pelos romanos, de forma que Deus nunca interveio. Aliás, dentro desse romance não ocorre nenhuma manifestação divina, tudo se delimita ao *topos* da ficção científica, ou seja, tudo deve ser explicado dentro dos limites da ciência, mesmo que tal explicação seja fantasiosa, como é, de fato, a possibilidade de retornar ao passado.

3.2. Deus não existe

“Não há portanto Deus”. É a esta conclusão que chega o narrador-personagem de *Manual de Pintura e Caligrafia*. A afirmação é contundente e, de certo modo, antecede a forma como a questão religiosa surge nos romances seguintes da obra saramaguiana. Trata-se, pois, de uma visão profundamente humanista que se insere dentro de uma corrente de pensamento filosófica e literária que tem origem, como já vimos, no século XVIII com o movimento iluminista:

Não há portanto Deus. São muitos os modos de saber e o meu me basta. Quando a imagem antropomórfica da divindade se perdeu, perdeu-se tudo. Nenhuma tentativa depois feita para justificar a imaterialidade pôde realimentar ou ressuscitar as crenças (SARAMAGO, 2001b, p. 106-7).

A prova da inexistência de Deus é, segundo o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o fato de ele não poder ser visto. Assim, a divindade deve ter necessariamente uma imagem antropomórfica sem a qual ela não é nada, característica perfeitamente aplicável aos deuses pagãos da Antiguidade, que perderam espaço com a ascensão do Cristianismo. Desse modo o narrador nega justamente a principal característica do Deus judaico-cristão que é a sua distância em relação à humanidade. Ele quer uma imagem, algo material, o que se perdeu na transição entre as

religiões greco-romanas e a judaico-cristã e, como sabemos, o Deus único do judaísmo-cristianismo é aquele que não pode ser visto, daí a sua imaterialidade que, segundo o narrador-personagem, não pode ser justificada, resultando na descrença na existência de Deus. Mas mais do que isso, a exigência de uma imagem antropomórfica aponta para uma característica que será recorrente na obra romanesca de Saramago: a valorização do humano em detrimento do divino.

Dentro desse contexto a religião perde espaço, tendo seus dogmas questionados e surgindo como algo perfeitamente descartável, onde Deus nada mais é que uma infeliz invenção humana. E esse rebaixamento do divino é o que se pode chamar, nos termos da ortodoxia cristã, de heresia, uma vez que atinge a própria imagem de Deus, que, como realidade absoluta, deveria estar acima de qualquer questionamento. Segundo a tradição judaico-cristã, Deus é onipresente, onisciente e onipotente. É aquele que não pode ser visto e nem mesmo nomeado, tamanha a distância que há entre ele e os homens. Assim, quando Moisés pergunta como deveria chamá-lo, ele diz: “Eu sou”¹⁴, o que para o pensamento mítico-religioso pode ser colocado da seguinte forma: Deus, ao mesmo tempo que não pode ser “circunscrito por nada de particular, tampouco

14 Moisés disse a Deus: “Quando eu for aos filhos de Israel e disser: ‘o Deus de vossos pais me enviou até vós’; e me perguntarem: ‘Qual é o seu nome?’, que direi?” Disse Deus a Moisés: “Eu sou aquele que é”. Disse mais: “Assim direis aos filhos de Israel: ‘EU SOU me enviou até vós’”.

pode ser designado por qualquer nome. Com isto se completa o círculo da consciência mítico-religiosa, pois, como no início, a consciência está agora diante do divino, como em face de algo inefável, de um sem-nome” (CASSIRER, 1972, p. 91). Mas frase bíblica do Êxodo, “EU SOU me enviou a vós”, parece resultar em um paradoxo: Moisés, ao mesmo tempo em que se refere a Deus, investe-se dele e a distância que poderia ser dada pela ausência de um nome resulta no fechamento de círculo mítico-religioso, a consciência humana se encontra com o absoluto e a frase bíblica acima pode significar a subjetividade absoluta, a alteridade absoluta, que significariam a presença de Deus.

Mas esse é necessariamente o caso do Deus do Antigo Testamento, que representa, em sua maior parte, a coletânea de livros sagrados do judaísmo, quando se trata do Novo Testamento, exclusivamente cristão, há uma mudança significativa. Freeman afirma que com o Cristianismo, a distância entre Deus e a raça humana se tornou imensa. Segundo o autor, o Deus do Antigo Testamento possuía atributos humanos, ele sentia raiva, era vingativo, mas também amoroso e providente. O Deus do advento do Cristianismo “was cooler, more austere, and both more consistent and more remote in his relationship with the world” (FREEMAN, 2002, p. 145). Essa ideia de Deus, segundo Freeman, deve-se ao Platonismo que forneceu uma base intelectual para o Cristianismo e que pretendia

estabelecer um conceito de um mundo imaterial “in which ‘Good’, or God, could be described as absolute while at the same time being able to have a creative and loving rule” (FREEMAN, 2002, p. 143). É justamente essa concepção ortodoxa do divino que serve como justificativa para que o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* possa afirmar a inexistência de Deus, assim nenhuma tentativa nesse sentido é suficiente para “realimentar ou ressuscitar as crenças”, o que acaba por rejeitar toda a explicação a respeito da natureza divina, produzida em dois milênios de religião cristã.

Parece haver uma valorização do pensamento pagão que surge como contraposição à tradição judaico-cristã. Desse modo, seus deuses antropomórficos ganham maior valor, pois “bons deuses” eram os gregos que se deitavam com os mortais, note-se que “bom”, aqui, repousa justamente naquilo que os deuses pagãos apresentavam de humano, que é justamente o que será valorizado também no Jesus dos evangelhos, em detrimento de sua natureza divina:

Bons deuses eram os gregos que se deitavam nas camas suadas dos mortais e com eles fornicavam, bom era Moloch que provava a sua existência alimentando-se substancialmente, à vista de toda a gente, de carne humana, bom era Jesus filho de José que andava de burro e tinha medo de morrer – mas, acabadas estas histórias, que eram histórias de gente com a sua gente, Deus passou a não ter lugar nem tempo e não pode conseguir mais do que Defoe escrevendo e tornando a escrever a vida de Robinson (SARAMAGO, 2001b, p. 107).

A ênfase recai sobre o caráter humano das figuras citadas. Os deuses gregos são destacados pelo contato sexual com os mortais. A própria palavra “sexo” já é um problema para uma religião que prega a castidade como um dos pontos fortes de sua doutrina, o que se dirá então de “fornicar”, que representa uma relação sexual fora dos limites do casamento, o que é para religião cristã um ato pecaminoso. Mas tudo isso representa, na visão de H., “humanidade”, o que dentro do discurso romanesco saramaguiano não é motivo para culpa, uma vez que, como veremos mais adiante, esse discurso se encaixa em uma dimensão ética e laica, em que a noção de pecado perde sua razão de ser.

No entanto, a referência à figura de Moloch cria, aqui, um outro problema. Palavra de origem fenícia¹⁵, no texto bíblico era o nome de um deus cananita para o qual se sacrificavam crianças. A Lei de Moisés tem uma proibição específica em relação a esse deus: “Não entregarás os teus filhos para consagrá-los a Moloc, para não profanares o nome de teu Deus” (Lv 18, 21). Afora a proibição expressa na Lei Mosaica em relação a essa divindade, o fato é que com o evento do Cristianismo todos os antigos deuses fenícios e cananeus foram transformados em demônios, os

15“A origem da palavra Moloc é fenícia: designa algum tipo de sacrifício; ela foi, além disso, divinizada em Ugarit, onde o nome aparece na lista dos deuses. Em Israel foi aceito como um vocábulo divino e certo número de textos falam de sacrifícios oferecidos ao deus Moloc (isto é, *Melek*, ‘o rei’, vocalizado como *boshet*, ‘a vergonha’)” (*Bíblia de Jerusalém*, 2001, p. 195-6).

anjos caídos, companheiros de Satanás. No primeiro Canto de *Paraíso Perdido*, John Milton, ao enumerar os imediatos de Satanás, coloca Moloch como um dos primeiros das hordas infernais¹⁶. Deste modo, ao conceder a essa figura mitológica um grau de importância maior do que Deus, o narrador inverte o princípio cristão de Bem e Mal, em que o comedor de criancinhas é muito mais interessante do que Deus pelo simples motivo de que ele se apresenta mais próximo do humano. É importante sublinhar que essa preferência do narrador é apenas pelo caráter ficcional das figuras a que alude.

E neste sentido se apresenta também Jesus, filho de José, melhor do que Deus exatamente por ser homem. É evidente que o narrador-personagem do romance prefere apenas caráter humano da história de Cristo, ele enfatiza isso ao apresentá-lo como aquele “que andava de burro e tinha medo de morrer”. Desse modo, encontramos diante de uma gradação do argumento do narrador-personagem para a não existência de Deus: primeiro temos os deuses gregos, citados pela sua característica humana de fornicar, depois, o deus Moloc, por sua antropofagia, e, finalmente Jesus, que aparece não por ser filho de Deus,

16“Moloch adiante vem, monarca fero,
Tinto de humanas vítimas no sangue,
Nunca farto de lágrimas maternas,
Posto que — dos tambores, dos adufes
C’o turbulento estrondo, — não se ouvissem
Os gritos das misérrimas crianças
Arrojadas (oh! dor!) às labaredas
Em honra do seu ídolo iracundo!” (MILTON, 1994, p.40)

mas por ser o filho de José, ele parte do divino em direção ao humano, que é o que realmente lhe interessa e faz sentido dentro do seu ponto de vista profundamente humanista. Essa postura antecipa *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em que a personagem Jesus prefere a sua humanidade em detrimento de sua divindade: “Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei” (SARAMAGO, 2001c, p. 365). Em consequência disso poderíamos pensar que, na visão de José Saramago, o mundo seria um lugar melhor sem Deus:

Um Deus que não esteja majestosamente sentado nas nuvens, um Deus que não tenhamos a esperança de conhecer em pessoa uma e trina, é um Robinson inventado, criador segundo de uma religião de medo que precisava de uma Sexta-Feira para ser igreja (SARAMAGO, 2001b, p. 107).

Poderíamos ver isso como um prólogo a esse caráter heterodoxo da enunciação romanesca saramaguiana, em que Deus não passa de uma invenção, tal como a personagem de ficção Robinson Crusoé, que surge como autora de uma religião do medo, o que nos leva à história do Cristianismo e da intolerância religiosa que a acompanha e que é alvo da crítica que permeia essa narrativa. O medo que surge da oposição céu/inferno, tão cara a doutrina cristã em que os bons vão para o paraíso celeste e os maus para o sofrimento nos abismos infernais. E a sexta-feira nos remete ao episódio da paixão de Cristo, cujo sacrifício é importante

para todos os argumentos que fundamentam a religião cristã: na Epístola aos Romanos¹⁷, Paulo afirma que o pecado entrou no mundo por meio de um só homem, Adão, trazendo consigo a morte, e a graça divina, a redenção, veio aos homens através do filho de Deus, que se fez homem e morreu na cruz para que a humanidade pudesse, através dele, ter direito à vida eterna. Tais argumentos continuarão a ser duramente criticados nos romances posteriores de Saramago, onde tudo que é possível acontecer ocorre no mundo dos homens, por meio das ações destes.

Mais adiante, na narrativa de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o narrador-personagem retornará ao tema da religião, propondo uma hipótese impensável para qualquer crente, que poderia ser formulada da seguinte forma: e se Cristo não morresse na cruz? Comentando uma cena do filme *Lawrence da Arábia* (1962), em que a personagem principal contempla o deserto durante a noite, o narrador-personagem de *Manual de Pintura e Caligrafia* chega à conclusão de que se trata de uma cena pouco original, pois retoma o episódio bíblico do Gethsemane, em que, momentos antes de sua prisão, Jesus deixa os discípulos para orar,

17 Romanos 5, 12-21: "Eis porque, como por meio de um só homem o pecado *entrou no mundo* e, pelo pecado, a morte, e assim a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram. Pois até a Lei havia pecado no mundo; o pecado, porém, não é levado em conta quando não existe a lei. Todavia a morte imperou desde Adão até Moisés, mesmo sobre aqueles que não pecaram de modo semelhante a Adão, que é figura daquele que devia vir (...) Se com efeito, pela falta de um só a morte imperou através deste único homem, muito mais os que recebem a abundância da graça e do dom da justiça reinarão na vida por meio de um só, Jesus Cristo. (...) para que, como imperou o pecado na morte, assim também imperasse a graça por meio da justiça, para a vida eterna, através de Jesus Cristo, Nosso Senhor."

oprimido pelo pensamento da morte que se aproxima, e o seu suor se transforma em grandes gotas de sangue, segundo o texto bíblico de Lucas 22, 39-46, que o narrador do romance cita integralmente. A questão levantada entre a comparação da cena do filme com o episódio bíblico que serve de modelo é a hipótese aventada pelo narrador sobre a morte de Cristo, não na cruz, mas ali no Monte das Oliveiras:

(...) se no Monte das Oliveiras tivesse Jesus morrido daquela hemorragia que benignamente e não fatalmente o acometeu, haveria depois cristianismo? Não havendo, a história teria sido outra, a história dos homens e das suas obras, tanta gente que não se teria emparedado em celas, tanta gente que teria morrido de diferente morte, não nas santas guerras nem nas fogueiras com que a Inquisição respondia a si própria, ela relapsa, ela herética, ela cismática (SARAMAGO, 2001, p. 154).

A hipótese aventada traz a possibilidade da não existência do cristianismo se Cristo morresse de outra forma que não na cruz. E o jogo de palavras benignamente/fatalmente é irônico dadas as referências históricas que o narrador trará adiante. A hemorragia seria benigna, em termos clínicos, porque não matou Jesus, mas esse acontecimento é, em si, fatal para a humanidade, pois possibilita a propagação aos quatro cantos do mundo do monoteísmo judaico-cristão. A ideia antecipa *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em que o próprio Jesus tenta morrer de forma que não seja reconhecido como filho de Deus e, assim, evitar o nascimento da religião cristã. Os fatos históricos levantados, que não

ocorreriam se a hipótese fosse real, também fazem parte da preocupação de Saramago em seus romances, a Inquisição é um tema, ao qual retornaremos mais tarde, que surge em *Memorial do Convento* e que consta da lista de tragédias (*Evangelho Segundo Jesus Cristo*) que a humanidade conhecerá com a ascensão do Cristianismo. Interessante notar que o narrador-personagem apresenta os eventos históricos ligados à Igreja como prejudiciais ao homem, de modo que, no caso da Inquisição, por exemplo, é a instituição católica que é relapsa, herética e cismática, ou seja, ela é tudo aquilo que perseguia desde sua criação. Em outras palavras, os papéis estão invertidos, o narrador vê a partir de um ponto de vista que não é mais o do opressor, mas o do oprimido, que parte não de uma suposta existência divina, mas do provável humano: se o papel da religião é causar dor e sofrimento ao homem, como foi no caso da Inquisição ou das guerras santas, como as Cruzadas, então ela não deveria existir, de forma que Jesus seria apenas um homem e a História seria “histórias de gente com a sua gente” (SARAMAGO, 2001b, p. 107), como serão, de fato, as histórias das gerações dos Mau-Tempo, de Baltasar e Blimunda ou de Jesus e Maria de Magdala.

3.3. Um mundo abandonado por Deus

Em *Levantado do Chão*, o discurso heterodoxo entra em conflito com o da instituição religiosa tradicional. À Igreja é atribuída a missão de transmitir a palavra divina, de modo que ela pode ser considerada, a partir de determinado ponto de vista, como a única detentora da verdade cristã. Consequentemente, tudo que não se alinhe ao discurso religioso oficial, defendido pela Igreja, corre o risco de ser considerado “falso”. No romance essa argumentação é relativizada e a noção de verdade absoluta vai sendo desconstruída. Assim, encontramos-nos diante de uma pluralidade de vozes sempre em constante tensão:

E um maltês meio tonto que no dia seguinte ali passou, garantiu, por alma da própria mãe ainda viva, que aqueles celestes sinais anunciavam que numa malhada em ruínas, a três léguas dali, tinha nascido, mas doutra mãe, e provavelmente não virgem, uma criança que só não seria Jesus Cristo se a não batizassem com esse nome. Ninguém acreditou, graças a este cepticismo se viu facilitada a tarefa do padre Agamedes que no domingo seguinte, na Igreja, repleta e ansiosa fora do costume, facilmente zombou dos parvos que julgam que Jesus vai voltar à terra assim sem mais nem menos. Para dizer o que ele diria cá estou eu que sou padre, tenho ordens e instrução, e estou mandatado pela santa madre igreja católica apostólica romana, entenderam todos, ou querem que lhes abra outro ouvido no alto da cabeça (SARAMAGO, 2005a, p. 81).

No contexto do romance, em que um grupo de camponeses, explorados pelo sistema feudal do Latifúndio, se protege de uma chuva torrencial descrita como “o poder dos céus”, a fala do maltês é bastante

significativa. Ela recupera a narrativa evangélica da natividade dando-lhe um novo significado, em que Cristo não é mais apenas a personagem dos evangelhos, o filho de Deus, mas todos os meninos filhos da miséria, de nascimento humilde e igualmente sofredores, que para isso só precisariam ter o nome "Jesus Cristo". Para ele interessa apenas parte do que representa o fato de a personagem central dos evangelhos ter nascido numa manjedoura: a ideia de humildade e pobreza que pode ser compartilhada pela maioria dos nascidos no Latifúndio. Assim, o sentido original da palavra "Cristo", que significa "o ungido", designação que, do ponto de vista da religião cristã, é única e exclusiva do Jesus evangélico, é substituído, no romance, pelo uso informal da palavra, uma derivação metonímica, onde "Cristo" se refere a uma pessoa vítima de injustiças. A partir disso é possível pensar que em "Jesus Cristo", o primeiro nome poderia ser perfeitamente substituído por qualquer outro, como José ou João, por exemplo, em que cristo remeteria à condição de sofredor da pessoa assim nomeada. Trata-se, é claro, de uma inversão irônica da tradição cristã uma vez que nivela a figura de Cristo à dos demais homens.

Kenneth Burke, em *The Rhetoric of Religion*, observa que na relação entre um objeto e seu nome, o poder está primariamente no objeto, mas a palavra que nomeia o mesmo também se relaciona com este poder, de

modo que, conseqüentemente, ele possui um tipo de poder¹⁸. É, parecidos, o que ocorre com o nome "Jesus Cristo", que pelo fato de nomear o filho de Deus detém um tipo de poder, uma aura do sagrado. Frye observa que os nomes de gentes e lugares afetam o caráter da pessoa, sendo possível que se adquira poder através da palavra:

(...) saber o nome de um deus ou de um espírito dos elementos pode dar algum controle sobre ele; trocadilhos e etimologias de fundo popular sobre nomes de gente ou de lugares afetam o caráter da pessoa ou lugar que receba um desses nomes. Antes das batalhas é comum guerreiros jactarem-se com exortações que podem ser palavras de poder para eles. Para os deuses um homem jactar-se é sempre algo passível de objeção, e isso faz sentido: é possível que através das palavras ele adquira o poder que de fato ele deseja (FRYE, 2004, p. 29).

No entanto, no romance, o nome "Jesus Cristo" perde sua singularidade, e é em certo sentido dessacralizado, deixando de ser um substantivo próprio, para se tornar comum a todas crianças não nascidas em um berço de ouro, de forma que o nome em si é despojado de seu poder inicial, que está inscrito na tradição cristã desde seus primórdios e, de certa forma, profanado. Em outras palavras, o nome sagrado é vulgarizado e o sofrimento de Cristo não é mais um acontecimento

18 "Think first of the relation between the thing and its name (between a tree and the word "tree"). The power is primarily in the thing, in the tree rather than in the word for tree. But the word is related to this power, this thing, as "knowledge" about that thing. Hence, derivatively, it has a kind of power, too (the power that is in knowledge, in accurate naming). But primarily power is in the materials, the things, that we can build with, or heat with, or strike with and so on" (BURKE, 1984, p. 29).

notável da “economia da salvação”, mas um modelo de homem injustiçado, colocado à margem de um sistema social.

Neste contexto, termos como a chuva e o poder dos céus, que o maltês interpreta como “aqueles celestes sinais”, são dessacralizados, diante do fato de que deveriam se referir à manifestação do poder divino, mas não passam de uma manifestação da natureza. Um outro detalhe na fala do maltês é a alusão à mãe “provavelmente não virgem” desse novo Jesus Cristo que contradiz o relato da concepção virginal do filho de Deus nos Evangelhos, reforçando a natureza humana do novo significado que a narrativa dá a “Jesus Cristo”, onde este nada mais é que o filho de um homem. O desenvolvimento mais elaborado desse tema encontraremos em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em que a concepção de Jesus passa necessariamente por um ato sexual entre José e Maria, mesmo que depois venhamos a saber que Jesus é também filho de Deus.

É evidente que o trecho acima opõe-se ao discurso religioso, que se pauta pelo *status* de “verdade absoluta”, e uma realidade que contradiz o enunciado de que “Deus é bom e justo” apresentado pela ortodoxia cristã. Assim, a fala do maltês é completamente desautorizada pelo padre Agamedes “mandatado pela santa madre igreja católica apostólica romana”. O tom do discurso do padre é o de imposição, de modo que as palavras de Cristo nos evangelhos - “Quem tiver ouvidos para ouvir ouça”,

que, de certa forma, parecem apresentar a opção de ouvir ou não ouvir - transformam-se, na boca do padre, em pura demonstração de força: “entenderam todos, ou querem que lhes abra outro ouvido no alto da cabeça”, o que traduz o comportamento da Igreja, que em sua história usou de todos os recursos possíveis para forçar a aceitação de sua doutrina. Vale notar, aqui, que a fala do padre, em contraste com a do maltês, mantém o valor original de “Jesus Cristo”, aludindo para a promessa evangélica de que ele irá voltar um dia, o que mostra que seu discurso é o discurso religioso oficial. Mas, por outro lado, o padre parece realmente incapaz de apreender o verdadeiro sentido da afirmação feita pelo maltês, que ele interpreta apenas num sentido religioso, como uma notícia vinculada à literalidade do texto bíblico do qual ele se considera o legítimo guardião.

Desse modo, aqui, a “verdade absoluta” da religião entra em contraste com outras verdades, que surgem como heterodoxas e, por isso mesmo, do ponto de vista religioso, falsas. Nesse sentido, podemos pensar que nem mesmo a escolha da palavra “maltês” é um mero acaso. Como um regionalismo de Trás-os-Montes, ela se refere a um indivíduo mentiroso, enganador, de forma que traduz, ironicamente, o modo como a Igreja irá classificar aqueles que se opõem à sua doutrina.

Assim, o problema maior para a ortodoxia cristã está certamente na comparação do menino com Cristo, pois fere o segundo dogma fundamental do cristianismo que, segundo Padovani, é justamente o da redenção pela cruz, em que a “segunda pessoa da divina Trindade, assume uma natureza humana, precisamente para reparar o pecado original e, por consequência, também as suas naturais consequências” (PADOVANI, 1968, p. 178). Em primeiro lugar, esse deveria ser um evento único na história, o nascimento do imaculado filho de Deus. Em segundo lugar, nenhum homem poderia ser considerado como Cristo pelo fato de estar maculado pela mancha do pecado original. Quando, no romance, o maltês diz que uma simples criança só não será Jesus Cristo se não receber este nome, ele atinge diretamente esse dogma, pois torna o sofrimento dos camponeses equivalente ao do próprio Cristo e ignora a necessidade de redenção, fulcral para a religião cristã. Se em *Levantado do Chão* há a ideia de redenção, ela não está no seio da ortodoxia cristã, mas dentro dos limites do “humano”, da justiça humana:

Este sol é de justiça. Queima e inflama a grande secura dos restolhos, este amarelo de osso lavado ou curtimenta de seara velha e requeimada de calores excessivos e águas destemperadas. (...) a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz (SARAMAGO, 2005a, p. 364).

É evidente que o principal foco do romance não é a questão religiosa, mas as relações campesinas que surgem na narrativa que conta a história de quatro gerações dos Mau-Tempo. No entanto, é possível perceber uma desconstrução do discurso religioso tradicional, que culmina numa espécie de divinização do humano, tal como se pode notar na fala do maltês. Nesse contexto, também João Mau-Tempo será comparado a Cristo. Sua pobreza e a exploração de que se torna vítima no Latifúndio onde carrega sua “cruz” diária aparecem como motivos para que o narrador do romance o considere dessa maneira. Consequentemente, a única diferença entre João Mau-Tempo e Cristo foi o fato de o primeiro não ter sido declamado pela história:

Grandes declamações se fazem há dois mil anos por ter levado Cristo a cruz ao Gólgota, e com ajudas do Cireneu, e deste crucificado que aqui vem ninguém fala, ele que mal ceou ontem e quase nada comeu hoje, ainda com meio caminho por andar, já os olhos se lhe turvam, é uma agonia senhores, toda a gente a ver (...) (SARAMAGO, 2005a, p. 76).

Como podemos ver, a imagem do Cristo crucificado se equipara à dos trabalhadores do campo, perdendo a aura do divino que a cerca e a torna intocável: descarta-se o divino, de modo que Jesus é um modelo de homem pobre e sofredor do lado oposto do *status quo*. Vale lembrar que vários autores que se aventuraram a escrever a biografia de Jesus o consideraram um opositor da ordem estabelecida. O romance dá ênfase às

relações humanas, preocupando-se em mostrar o lado não retratado pela história oficial, o das classes oprimidas. E nesse sentido, a religião, quase que invariavelmente assume o papel de instrumento que serve para auxiliar o opressor, mantendo as classes subalternas alienadas. O romance evoca o mito bíblico para questionar seus motivos. Segundo a tradição cristã baseada na ideia do pecado original, que tem como fonte primeva o capítulo 3 do Gênesis, onde se relata o mito da queda, o homem foi condenado ao sofrimento resultante do trabalho na colheita por conta do pecado cometido por seus pais míticos, Adão e Eva. Nesse contexto, o sacrifício de Cristo surge com objetivo resgatar o homem e dar-lhe a chance de salvação. O romance, porém, enfatiza a exploração do homem pelo homem, minando os motivos do texto bíblico e da ortodoxia cristã, chamando a atenção para o fato de que alguns sofrem com a exploração da terra e outros não, o que resultaria numa contradição, já que, segundo o mito, todos os homens são descendentes de Adão e Eva e, portanto, deveriam sofrer o mesmo castigo. Assim, o narrador compara os sofredores a Cristo, não reconhecendo a ideia de punição resultante do pecado original¹⁹ e, conseqüentemente, relegando a religião a um papel sem sentido, já que a esvazia de sua função primordial de reconciliar o

19 Em Gênesis 3, 17: "Ao homem ele disse: "Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos. Com o suor do teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás."

homem com Deus, função abalada pelas contradições marcantes na sociedade campestre e na relação desigual entre os donos da terra e os trabalhadores.

Segundo Maurya, a força unificadora dos romances de Saramago é justamente a presença de homens e mulheres simples sempre ocupadas em lutar por suas vidas²⁰. E nesse contexto, a presença da religião mais atrapalha do que ajuda, pois surge como um instrumento a serviço da exploração dos camponeses, tornando-os dóceis ao sistema, de forma a dar claro apoio aos interesses do Latifúndio. Assim, o padre Agamedes faz uso do poder que o discurso religioso exerce sobre as pessoas para contribuir para a manutenção da ordem vigente. Consequentemente, não se pode falar em Cristo no romance *Levantado do Chão*, mas de cristos, pois as personagens dessa narrativa compartilham com o fundador do cristianismo a pobreza e o sofrimento, cada um deles carregando a sua própria cruz.

Exemplo disso é a história de Germano Santos Vidigal, uma figura histórica que surge no romance sendo levado ao seu local de tortura. O percurso da personagem até onde será martirizado confunde-se com imagens de filmes sobre a história de Cristo, sendo o cenário da tortura equiparado simbolicamente ao da crucificação:

20 "The binding force in all his novels is the overwhelming presence of simple men and women who are busy earning their living and struggling to make both ends meet" (MAURYA, 1999, p. 267).

Já o encontraram. Levam-no dois guardas, para onde quer que nos voltemos não se vê outra coisa, levam-no da praça, à saída da porta do setor seis juntam-se mais dois, e agora parece mesmo de propósito, é tudo a subir, como se estivéssemos a ver uma fita sobre a vida de Cristo, lá em cima é o calvário, estes são os centuriões de bota rija e guerreiro suor, levam as lanças engatilhadas, está um calor de sufocar, alto. (...) e o cortejo tem agora apenas cem metros para andar, lá no alto, vêmo-la por cima do muro, pendura uma mulher na corda um lençol, tinha sua graça se esta mulher se chamasse Verônica, mas não, é só Cesaltina e pouco dada a igrejas. Vê passar o homem entre os guardas, segue-o com os olhos, não o conhece, mas tem um pressentimento, encosta o rosto a um lençol úmido como um sudário, e diz para o filho que teima em brincar ao sol, Vamos para dentro (SARAMAGO, 2005, p. 167).

Germano Santos Vidigal ousou questionar o sistema e por isso ele se equipara a Cristo na narrativa. Os elementos da história mítica reproduzida pelo cinema dão o colorido do cenário por que passa esse homem que será torturado e morto pela ditadura salazarista. Assim, o quarto de tortura equivale ao calvário, os guardas são os centuriões romanos que levaram Cristo para ser crucificado. E Cesaltina, uma mulher pouco religiosa, como o narrador deixa transparecer no comentário “pouco dada a igrejas”, poderia ser Verônica, uma das seguidoras de Jesus. O contraste entre a aludida personagem bíblica e a do romance mostra como a narrativa vai-se desenvolvendo no esteio metafórico do relato religioso: sua nova Verônica não é religiosa e seu novo cristo é um rebelde político, que quer combater a ditadura salazarista, advogando, assim, a causa de uma determinada classe social e não uma causa divina. Novamente, o

narrador se refere à religião para mostrar que a importância maior está na luta diária do homem pela sua vida, dando um novo colorido a ideia de Cristo na narrativa, em que ela é apresentada como a do homem-sofredor.

Nesse sentido, não é surpresa que a tortura de Germano Santos Vidigal, que tem formigas por testemunhas, lembre a Inquisição, um dos pontos mais negros da história do cristianismo, e um dos torturadores é apresentado como uma versão de Torquemada, um dos mais cruéis inquisidores espanhóis do século XVI. Nessa narrativa, a religião está amalgamada com a ditadura salazarista, de forma que o narrador conta a história da tortura de um opositor da ditadura como se estivesse reproduzindo o sacrifício de Cristo. Segundo Sant'Anna:

As mortes de Jesus Cristo e de Germano Vidigal não foram meras fatalidades, o fim de quem se arrisca a confrontar interesses poderosos, mas o germe de uma libertação. Ambos desafiaram os poderes opressores, em favor dos humildes; reivindicaram a justiça como prática natural e cotidiana e isso lhes foi imputado como crime; foram perseguidos e presos, como se fossem salteadores; insultados com blasfêmias, foram escarrados e torturados; "julgados" sumariamente, foram executados com sádica violência oficial (SANT'ANNA, 2005, p. 88).

O paralelo acima fica evidente no romance, mas podemos enfatizar o fato de que a relação de Vidigal com Cristo repousa na característica revolucionária do último: o fato de rebelar-se contra o *status quo* e de posicionar-se a favor dos oprimidos. Mas não se trata de religião em seu sentido mais estrito. Estamos, assim, diante de um mundo abandonado

por Deus, onde, como já dissemos, a ênfase recai sobre a exploração do homem pelo homem, plenamente corroborado pelo discurso religioso. O narrador faz questão de afirmar a “fé” dos homens envolvidos com a máquina de repressão estatal. Assim o “doutor delegado de saúde”, “um homem muito estimado na vila, pontual na igreja e metuculoso no trato social” mostra “a sua pura alma” e afirma que a morte de Germano Santos Vidigal foi suicídio. Fica evidente que um dos mecanismos de manutenção da ditadura se amalgama no discurso a elementos religiosos que caracterizam a personagem, amplificando o caráter irônico da narrativa. Ora, a contradição entre a fé que ele alega ter em uma religião que se diz detentora da verdade e o seu ato de encobrir a verdade para salvar o poder fica patente, já que sabemos que não houve suicídio e que tudo não passa de manipulação discursiva. É possível notar dois pontos de vista em confronto, o da ditadura salazarista, que se confunde com a religião tradicional e o do narrador que se coloca do lado oposto, a favor do torturado. Esse narrador é, sobretudo, irônico, e chama o médico de doutor Pilatos, em clara referência ao episódio bíblico em que o governador romano lava suas mãos e permite que um inocente, como ele mesmo percebeu segundo a narrativa bíblica, fosse condenado. No romance, o médico é acusado de omissão ao se mostrar conivente com a repressão estatal, o que vai contra o que deveria ser, pela sua profissão, o

seu dever ético: salvar vidas. Enfim, o romance apresenta Germano Santos Vidigal a partir de dois pontos de vista distintos, o do narrador, que o vê como um cristo (um homem sofrendo pela causa em que acredita), e o da ditadura salazarista, que o vê como um traidor.

Vale notar, também que, apesar de toda alusão à história bíblica, não há nada que indique que o médico, ou qualquer um dos torturadores, irá prestar contas ao divino, mas sim com sua própria consciência, pois se trata de uma questão ética, e não religiosa. Um indício disso é o fato de que a tortura tem como testemunha as formigas e não Deus, que para a tradição judaica-cristã é aquele que tudo vê. Mas mesmo as formigas podem ser vistas apenas como um instrumento da narrativa e não como testemunhas.

Tal é o universo romanesco saramaguiano, irreligioso, que firma suas bases na negação do divino instituído. Nesse contexto, Deus surge apenas como uma ideia, esvaziada de sentido, que não resiste ao tom irônico do narrador: “Uma vergonha, com os santos todos a olhar e Deus que tudo vê” (SARAMAGO, 2005a, p. 31), mas que não vê nada, ou só vê o que interessa aos detentores do poder. Assim, o narrador evoca em um momento uma característica do Deus cristão, sua onisciência, mas acabaremos por perceber que não passa de puro discurso: Deus não passa de uma criação humana:

(...) Deus do céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador e portanto não o deverá ver (SARAMAGO, 2005a, p. 220).

Torna-se evidente que a contradição, ou mesmo um paradoxo, está presente na própria construção textual, onde o narrador evoca Deus, cobrando dele algo, “como podes tu não ver estas coisas”, para logo em seguida dizer que ele não poderia mesmo ver porque foi criado cego. Como podemos ver, o narrador inverte o enunciado bíblico em que o homem não pode ver Deus. No romance é o ser divino que não pode ver o homem, por ser indigno de seu criador: invertem-se os papéis de criador e criatura, modificando-se, assim, a relação entre o homem e Deus, que carrega um limite físico: é cego. Ora, essa é uma característica que a Bíblia atribui aos deuses de outras nações, todos considerados falsos, em oposição ao Deus de Israel, o único verdadeiro: “Os ídolos das nações são de prata e ouro, obras de mãos humanas: têm boca, mas não falam, têm olhos, mas não vêem” (Sl 135, 15). Trata-se de uma inversão irônica, em que Deus não só não tem olhos, como passa a ser obra do ser humano, como o eram os outros deuses (estátuas) contestados pelo texto bíblico, ou seja, não tem o menor valor de realidade, sendo apenas uma ideia, tão falsa quanto a existência dos deuses mencionados pelo salmista, que surge no romance como uma espécie de interlocutor imaginário, sempre

que conveniente. Cerdeira da Silva considera que a “irreverência com o discurso religioso é também uma das tônicas do narrador saramaguiano. É a sua forma de acusar a falência de uma verdade que sempre foi fundamentalmente utilitária, atenta a seus próprios privilégios e à defesa dos privilegiados” (CERDEIRA DA SILVA, 1989, p. 206), o que realmente ocorre nesse caso.

É evidente que esta postura levanta alguns problemas do ponto de vista religioso: o fato de Deus, no romance, surgir como um ser limitado, além de ser cego, também é uma criação humana, atinge com força um dos principais dogmas cristãos, que o considera todo-poderoso. Segundo o conceito judaico-cristão “Deus é concebido como o infinito, o eterno, o incriado, a realidade individual, aquele que criou todas as coisas diferentes dele mesmo e que se revelou antes a suas criaturas humanas como o sagrado e capaz de amor” (HICK, 1970, p. 27). Dessa forma, dizer que o homem criou Deus é a mesma coisa que negar sua prevalência, sua alteridade, pois a “ideia básica que ocorre em diversas circunstâncias, é que Deus é infinito e ilimitado” (idem, p. 18). Assim, estamos diante de uma característica fundamental nos romances saramaguianos quando se trata de religião: fala-se de Deus justamente para negá-lo. O que nos leva às três fases da linguagem que Frye estabelece em *Código dos Códigos*. Na primeira, a metafórica, “o elemento unificador da expressão verbal é o

'deus', um espírito-da-natureza personificado" (FRYE, 2004, p. 39); na segunda, "a concepção de um 'Deus' transcendente desloca-se para o centro da ordem das palavras" (idem); na terceira, onde se encaixa a narrativa saramaguiana:

(...) o critério da realidade é a fonte da experiência na ordem da natureza, no que tange ao sentido e aos sentidos; nesta ordem não se acha "Deus", e não se acredita mais em "deuses". Decorre daí que na terceira fase a palavra "Deus" perde a funcionalidade linguística, exceto se confinada a áreas especiais fora desta jurisdição. O espaço mitológico separou-se do científico graças à nova astronomia do século XVII; o tempo mitológico separou-se do científico graças às novas geologia e biologia do século XIX. Tanto uma como a outra separação ajudaram a empurrar Deus para fora do tempo e do espaço, mesmo que só como uma hipótese (FRYE, 2004, p. 39).

Nesta terceira fase da linguagem de Frye, em que ele insere a fórmula nietzschiana "Deus está morto", a simples menção de que Deus²¹ existe é por si, usando as palavras do ensaísta, ímpia, pois "para todos os fins 'um deus' é a mesma coisa que Deus nenhum" (idem, p. 40). É possível perceber tal negatividade quando nos referimos ao divino em Saramago, onde ele é simplesmente deslocado, deixando de ter a mesma

21 Segundo Frye, na terceira fase da linguagem, a descritiva: "A palavra 'Deus' é um substantivo, e assim entra na categoria das coisas e dos objetos. Para a escrita metonímica isto não é um problema insuperável: aquilo que está além de todas as coisas e objetos ainda pode ser substantivo, ou pelo menos ter um nome. A maioria dos escritores da segunda fase, considera Deus como um ser imutável, de encontro ao fluxo dissolvente do mundo de mutações em que estamos; praticamente o único instrumento gramatical para dar a entender este sentido do imutável é o substantivo abstrato. Para a escrita da terceira fase, assente sobre o captar de uma distinção de sentido entre objetos que são e objetos que não são, 'Deus' só pode ir parar na classe das ilusões" (FRYE, 2004, p. 41).

importância privilegiada que tinha outrora, dando lugar a assuntos humanos. Em consequência disso, os elementos religiosos que surgem nos romances saramaguianos são invariavelmente acompanhados de uma intensa ironia e sofrem um processo de desconstrução que lhes esvazia o sentido, que os corrói. Assim, em *Levantado do Chão*, os anjos e os santos (ou seriam os donos do Latifúndio e o clero?) assistem impassíveis ao espetáculo da exploração dos camponeses:

Nos altos céus, os anjos estão debruçados dos parapeitos das janelas ou daquela varanda corrida, com balaústres de prata, que dá uma volta inteira mesmo por cima do horizonte, em dias claros vê-se bem, e está-lhes na idade, e um deles, mais graduado, vai a correr chamar dois ou três santos antigamente ligados a coisas de agricultura e pecuária, para que venham ver o que vai pelo latifúndio, um desassossego, magotes de gente escura pelas estradas, onde as há, ou pelos quase invisíveis carris do mato, a atalhar o caminho, ou em linha, pela estrema das searas, como um carreiro de formigas pretas. Há muito tempo que os anjos não se divertiam tanto, os santos fazem suaves preleções sobre plantas e animais, já a memória lhes falha um pouco, mas ainda vão dizendo como cresce o trigo e se coze o pão, e que do porco tudo se aproveita, e que se queres conhecer o teu corpo abre teu porco, porque iguais são. A afirmação é ousada e herética, põem em causa os escrúpulos do criador, que, não sabendo que mais inventar, tendo de fazer o homem repetiu o porco, mas se tanta gente o diz, verdade será (SARAMAGO, 2005, p. 145).

As figuras celestes assistem ao que ocorre no mundo como se fosse um espetáculo cômico que lhes causa divertimento. Os santos falam de outros assuntos, de seus conhecimentos agrícolas, sem muito se importarem com o que acontece no campo. E novamente nos encontramos diante do divino limitado pela natureza humana: os santos,

como qualquer homem comum, têm a memória limitada, talvez devido à idade. Como vemos, o trecho é marcado por uma intensa ironia, que se torna ainda mais clara pelo modo como o narrador se refere a essas figuras míticas da religião cristã, enfatizando a riqueza que os céus ostentam (balaústres de prata), que se alinha a riqueza do Latifúndio e da Igreja, contrastando com a pobreza dos camponeses. Em outras palavras, a alusão a anjos e santos poderia ser perfeitamente entendida como uma referência irônica à própria Igreja Católica e ao Latifúndio que ela apóia.

Outro ponto relevante na citação acima é o uso do adjetivo “herético”. O narrador, ironicamente, demonstra sua plena consciência de que faz um ataque frontal à religião. E a ideia de heresia é importante aqui na medida em que essa é uma característica fundamental nos romances saramaguianos quando se trata desse tema. Frye observa que durante “os séculos cristãos o medo da ‘heresia’, ou o desvio das premissas cristãs baseado numa lógica, chegou a tornar-se talvez a mais mortífera psicose de toda a história” (FRYE, 2004, p. 34-5). Vale lembrar que originalmente, a palavra “heresia” não possuía o sentido pejorativo que tem hoje. Etimologicamente, segundo Zagorin, ela vem do termo grego *hairesis* que significa “escolha” e que poderia também se referir a opiniões e seitas filosóficas e às escolas que professavam tais ideias. Transliterado para o Latim, *haeresis*, a palavra manteve seu significado

original, referindo-se a seitas religiosas e filosóficas e seus dogmas. Foi ao ser usada no Novo Testamento que a palavra perdeu a sua neutralidade e ganhou o sentido atual, significando tudo aquilo que contraria à ortodoxia cristã ou se opõe a ela, podendo ser desde uma ação ou ato que contrarie os dogmas religiosos até uma doutrina que seja considerada falsa pela Igreja²². Essas “heresias”, no sentido religioso atual, povoam a narrativa saramaguiana e se apresentam no tom jocoso, como ocorre na citação acima, em que Deus, não sabendo mais o que inventar, e tendo que inventar o homem, repetiu o porco. Mas, são também dentro da narrativa saramaguiana uma “escolha” bem delineada quando o assunto é o religioso, não mais no sentido pejorativo que a palavra recebe no âmbito do “dogma”, mas como um possível caminho a se tomar.

22 “Etymologically, the word “heresy” originated in the Greek term *hairesis*, signifying “choice”, and could also refer to opinions and the philosophical sects or schools that professed them. Transliterated into classical Latin, the word appeared as *haeresis*, retaining its meaning of a philosophical or religious sect or its tenets. Understood in this sense, it had no negative connotations in either language. The Greek form *hairesis* was used in the New Testament, but here it had ceased to be a neutral description and already began to take on a pejorative meaning” (ZAGORIN, 2003, p. 18)

3.4. Não há nada lá

“Quase tão grande como Deus é a basílica de São Pedro de Roma que el-rei está a levantar” (SARAMAGO, 2005b, p. 12). Essa afirmação, que inicia o segundo parágrafo do romance e se relaciona comparativamente ao final do primeiro parágrafo “Mas Deus é grande”, pode nos dar uma pista da imagem de Deus que será construída no decorrer da narrativa: Ele é equiparado a uma obra feita por mãos humanas, em relação a qual não é mais tão superior. Tal comparação pode nos remeter ao mito da torre de Babel, em que o homem tenta chegar aos céus através de uma obra arquitetônica gigantesca. Para impedir que isso acontecesse, Deus cria a confusão de línguas, de modo que os homens, que antes falavam uma só língua, passaram a não mais se entender. É claro que no texto bíblico, Deus manifesta o seu poder, impedindo que os homens continuem a erigir uma obra que representaria toda a soberba humana diante de seu criador. Por outro lado, no romance o homem se equipara a Deus para mais tarde suplantá-lo, é como se a torre de Babel finalmente alcançasse seu objetivo de tocar os céus. Outro ponto a ser notado é que para a tradição judaico-cristã Deus é um ser imensurável, sua glória e seu poder não podem ser aferidas pelos padrões humanos, o que seria incorrer no “pecado” de orgulho, o mesmo que supostamente

causou a queda do homem e sua expulsão do paraíso. Mas isso é justamente o que ocorre na citação acima e que será recorrente no decorrer da narrativa. Se a obra de homem, em *Memorial do Convento*, equipara-se ao próprio Deus é porque, no final das contas, Deus é uma criação do homem, argumento que, como vimos até aqui, permeia a narrativa saramaguiana.

Desse modo, a divindade em torno da qual se constitui a religião cristã vai sendo aos poucos desconstruída, sendo rebaixada, perdendo seu *status* de ser supremo para se tornar apenas um ser ficcional, uma criação humana. O que importa, nessa narrativa, é o seu caráter puramente humanista, de forma que o homem é, dentro desse discurso mais importante que Deus ou qualquer coisa ligada ao religioso, como se pode ver no caso de Sebastiana Maria de Jesus, que amordaçada pela Inquisição, recebe, por meio do discurso indireto livre, voz na narrativa, o que é aliás uma característica marcante nos romances saramaguianos que costuma dar voz aos excluídos:

Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isto é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola (...) só eu sei que

todos poderiam ser santos, assim o quisessem (...) (SARAMAGO, 2005 p. 50-1).

A mãe de Blimunda não consegue enxergar a diferença entre ela e os santos. Acusada de presunção e orgulho pela Inquisição ela é condenada ao degredo, mas não consegue compreender os motivos que a levam a isso. Tal incompreensão dos “desígnios divinos” ou do Santo Ofício é uma marca das personagens desse romance que ora e outra se põe a questionar a doutrina cristã. Mas a afirmação, “só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem” é bastante significativa, pois nos remete novamente a valorização do humano frente aos valores da religião, para a qual santo deveria ser aquele que levou, ou leva, uma vida totalmente dentro dos limites traçados pela fé e doutrina religiosas, ou seja, completamente temente a Deus. Ora, esse não é o caso da condenada pela Inquisição, que ousa mesmo questionar os seus algozes.

O tom laudatório que a religião emprega em relação a Deus é substituído por um tom sempre jocoso, uma ironia cáustica, de modo que se em *Levantado do Chão* o narrador afirma que Deus é cego, em *Memorial do Convento* uma das personagens concluirá que ele é maneta, por comparação a uma das personagens do romance, Baltazar, incidindo no mesmo motivo da citação acima:

Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é a sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda (SARAMAGO, 2005b, p. 65).

É factível afirmar que Saramago sempre se refere a Deus, em seus romances, com bastante ironia. No trecho acima ele é destituído de sua aura do divino e rebaixado ao cômico, perdendo, assim, sua transcendência em relação ao homem do qual reflete a imagem e não o contrário, como no livro do Gênesis. Trata-se, como se pode ver, de uma inversão da tradição judaico-cristã, segundo a qual, “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou” (Gen. 1, 27). No contexto do romance, o padre Bartolomeu Lourenço chega à tal conclusão, inspirado na condição de Baltasar, de que Deus é maneta porque lhe falta a mão esquerda, justamente porque, segundo ele, não se fala da mão esquerda de Deus nas escrituras. Tal afirmação do padre também é alheia ao texto bíblico e, portanto, significativa. No Evangelho de Mateus, Cristo fala do “julgamento final”²³,

23 “Quando o Filho do Homem vier em sua glória, e *todos os anjos com ele*, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos, e porá as ovelhas à sua direita e os cabritos à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: 'Vinde benditos de meu Pai, recebei por herança o reino preparado para vós desde a fundação do mundo (...) Em seguida dirá aos que estiverem à sua esquerda: 'Afastai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o

em que, segundo ele, os homens serão divididos em dois grupos, os “eleitos”, de que fala Bartolomeu Lourenço, ficarão à direita e os condenados à esquerda, porque “muitos são chamados e poucos os escolhidos”. Diante disso, podemos supor que o padre voador, contrariando as escrituras e a ortodoxia cristã, está convencido de que não pode haver uma condenação eterna. Ora, esta é uma das ideais centrais do pensamento religioso cristão que o romance trata de desfazer, desqualificando a maior punição do catálogo de castigos futuros que deram a Igreja, durante séculos, o seu enorme poder coercivo, segundo Arendt:

Talvez não haja nada de mais alheio e afastado da doutrina de Jesus Cristo, em todo o desenvolvimento do Cristianismo através dos séculos, que o minucioso catálogo dos castigos futuros e o gigantesco poder de coerção pelo medo que somente nas últimas etapas da época moderna perdeu sua importância pública e política. No que concerne ao pensamento religioso, é sem dúvida uma terrível ironia que as “boas novas” das Escrituras, “A vida eterna”, tivessem por fim resultado não em um momento da alegria, mas antes no medo sobre a terra, que tivessem, não tornado mais fácil, mas sim mais difícil ao homem morrer (ARENDT, 1992, p. 177).

É preciso notar que, no romance, as personagens estão sob a mira da Inquisição, cujo poder repousa justamente nesta capacidade de coerção, fornecido pelo catálogo imenso de pecados. Assim, não é a toa que Baltasar se assusta diante da afirmação do padre, que logo trata de

diabo e para seus anjos (...) E irão estes para o castigo eterno, enquanto os justos irão para a vida eterna (Mt. 25, 31-46).

se explicar, introduzindo a ideia de um Deus imperfeito, que é maneta porque lhe falta a mão esquerda, justamente o lado em que estariam os condenados no juízo final. Mas ao introduzir a ideia de que não pode haver condenador, o padre Bartolomeu também se coloca contra os motivos que sustentam o tribunal do Santo Ofício, cujo objetivo central seria julgar e condenar os pecadores.

A ideia de um Deus maneta, imperfeito, parece ilustrar, ironicamente, o problema do mal tão discutido pela filosofia da religião: a presença do mal no mundo invalidaria a existência de um Deus totalmente bondoso e infinito (que seria aquele que não reservasse aos homens a possibilidade da condenação eterna, por exemplo), o que constituiria, segundo o pensamento racional, um paradoxo:

Does God have morally sufficient reasons for allowing evils to exist? If such reasons exist, it will be possible to believe in omnipotent, perfectly good God, despite the existence of evil. On the other hand, it would be impossible to believe in such a God, if no such reasons to exist (PHILIPS, 2005, p. 49).

A explicação religiosa para isso, desde Santo Agostinho, é a de que o homem goza do livre-arbítrio, de total liberdade, da qual fez mal uso, rebelando-se, por orgulho, contra o seu criador (pecado original), sendo punido, por isso, pelo próprio Deus com dor e sofrimento, de modo que a:

“morte da alma e do corpo é a perda dos dons gratuitos que os teólogos chamam, respectivamente, *sobrenaturais* e *preternaturais*. Do pecado, enfim, procede o predomínio da matéria sobre o espírito que antes dominava, seguindo a rebelião desordenada do homem contra Deus” (PADOVANNI p. 70).

É justamente nesse “problema do mal” que repousa a crítica existente na enunciação romanesca saramaguiana em relação a Deus e a religião. Veremos mais tarde que em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* o bem e o mal são imprescindíveis um ao outro e não antagônicos, como é requerido pela tradição cristã. Assim, por exemplo, Deus poderia ter evitado que os pais míticos da humanidade tivessem cometido o primeiro erro, ocasionando a entrada do mal no mundo, se ele fosse de fato um ser “bondoso e justo”, isso seria, antes de mais nada, o seu dever para com o seres que criou. A julgar por isso, ele seria o principal culpado pelo sofrimento das personagens no romance e pela falta da mão esquerda de Baltasar. Consequentemente, a figura de Deus, elemento chave indispensável para a existência da religião, vai sendo desconstruída, até se afirmar sua inexistência, caracterizando-se assim um ateísmo próprio da obra do autor.

Diante disso, a “nuvem fechada” que Blimunda consegue ver no interior das pessoas é um ponto altamente significativo no que diz respeito à própria inexistência de Deus vista nos romances saramaguianos de que estamos tratando nesse trabalho. No romance, a filha de

Sebastiana Maria de Jesus tem o dom de, quando em jejum, ver o há dentro das pessoas, sejam os órgãos físicos, ou uma “nuvem fechada” que seria “as vontades” desses indivíduos, e que mais tarde servirá de combustível para fazer voar a passarola idealizada pelo padre Bartolomeu de Gusmão. A confirmação da perspectiva ateísta nesse caso surge no momento em que Blimunda resolve ver o que tem dentro da hóstia, que segundo a tradição católica seria o corpo de Deus:

(...) depois andou sempre de olhos baixos, fingindo compungimento e devoção em casa, e assim entrou na igreja, esteve no ofício como se a prostrasse a presença de Deus, ouviu o sermão sem levantar a cabeça esmagada, ao parecer, por todas as ameaças do inferno que caíam do púlpito, e enfim foi receber a sagrada partícula, e viu, Durante todos estes anos, desde que se revelara o dom que possuía, sempre comungara em pecado, com alimento no estômago, e hoje decidira, sem dizer nada a Baltasar, que iria em jejum, não para receber Deus, mas para o ver, se ele estava lá (SARAMAGO, 2005b, p. 125).

Toda a aparência devota da personagem não passa, como vemos, de puro fingimento, que parece não ser apenas um modo de Blimunda evitar ver o interior das pessoas, mas também se adéqua ao mundo das aparências, como é o caso dos frades franciscanos, por exemplo. Sabemos que todo compungimento não passa, ironicamente, de encenação, e que nem as ameaças de inferno por pecar, que geralmente prostram os fiéis mais comuns, fazem muito sentido para essa personagem. Na verdade, “pecado” é algo que ela sempre cometeu por não comungar em jejum. Seu objetivo é único e exclusivo: descobrir se Deus está lá onde dizem

que está. A resposta que ela dá a pergunta de Baltasar: “Que foi que viste na hóstia” (SARAMAGO, 2005b, p.125) é dizer, no mínimo, que o conteúdo do corpo de Deus é o mesmo que o de qualquer homem: “Vi uma nuvem fechada, respondeu ela”. (Idem, ibidem). Assim, parece que estamos novamente diante de uma inversão irônica de papéis em que Deus é a imagem e semelhança do homem. Acontece que a própria hóstia, que representa na tradição cristã o corpo de Cristo, segunda pessoa da Trindade, é uma criação humana, e o que se encontra dentro dela é o mesmo conteúdo do homem, de modo que não Deus está aqui.

Evidencia-se a cada passo da narrativa de *Memorial do Convento* a negativa da existência de Deus. O espanto de Baltasar, que pode ser percebido pelo seus atos seguintes à revelação, não é menor que a decepção de Blimunda que chega a emitir a grande questão, talvez própria dos romances saramaguianos, “que é a religião afinal”:

E Blimunda disse, Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurecto em sua glória, e vi uma nuvem fechada, Não penses mais no que viste, Penso, como não hei de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião afinal, faltanos aqui o padre Bartolomeu Lourenço, talvez ele soubesse explicar-nos este mistério (SARAMAGO, 2005, p. 126).

A pergunta fica sem resposta e a ironia do fato é a de que o padre elencado para talvez resolver o mistério também está cheio de dúvidas quanto à eficácia de sua religião e acabará sendo caçado, mais tarde, pela

Inquisição, acusado de se converter ao judaísmo. O casal chega a comentar que talvez nada disso possa ser explicado, pensamento não concluído por causa do início da chuva. Neste ponto é a própria natureza que parece dar uma resposta:

Talvez não, talvez nem tudo possa ser explicado, quem sabe, e, mal foram estas palavras ditas, pôs-se a chuva a cair com mais força, sinal de sim, sinal de não, o céu agora uma pegada da nuvem, mulher e homem debaixo duma árvore, nenhum filho nos braços, afinal não é certo que as situações se repitam, e os lugares são outros, e os tempos também, diferente a própria árvore, mas da chuva diremos que é o mesmo consolo da pele e da terra, vida que sendo excessiva mata, mas a isso nos habituamos desde o começo do mundo, sendo o vento maneiro mói o cereal, mas se é ponteiro rasga as velas do moinho, Entre a vida e a morte disse Blimunda, há uma nuvem fechada (SARAMAGO, 2005, p. 126).

Note-se de que é a própria natureza que aparentemente se encarrega de dar a resposta: esta não existe, a vida segue seu curso, independente do que quer que seja a religião desde que o mundo é mundo. Baltasar e Blimunda podem equivaler até mesmo ao casal José e Maria, e o que os diferencia é apenas um dado temporal, nada mais que isso, poderiam ser também Adão e Eva ou João e Faustina Mau-Tempo, o que interessa dentro da narrativa saramaguiana é o fato de que são um homem e uma mulher vivendo suas vidas. A fala de Blimunda que encerra o parágrafo é extremamente significativa e encerra em si própria a ironia que perpassa toda a narrativa quando se trata de Deus e a religião: “Entre

a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada”, onde podemos substituir perfeitamente “nuvem fechada” por “humanidade” sem perda de significado.

3.5. Quem é o inimigo?

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a figura de Deus passa por um processo de rebaixamento. Se na Bíblia, a autoridade do criador é sem limites, ou pelo menos nunca é questionado, no romance, essa autoridade será sempre colocada em questão. O fato é que o Deus saramaguiano não difere muito do que aparece na Bíblia, principalmente no Antigo Testamento. Entretanto, no romance, ele é retratado sempre sob um viés irônico que procura expor as contradições próprias dos textos sagrados que, por seu lado, são cercados pela aura de uma “verdade” que se quer absoluta e, portanto, não abre margem para discussão.

Desse modo, a satisfação de Deus com o sacrifício de uma ovelha, que aparece na narrativa do Gênesis²⁴ e é considerado nesse texto mítico como algo necessário para expiação dos pecados dos homens (modelo no qual se insere o próprio sacrifício de Cristo), surge no romance apenas como um atentado à vida e, despojado de seu significado religioso inicial, é considerado, em um sentido puramente laico, um crime e não apenas

24 Em Gênesis 4, 2-5, Deus se mostra satisfeito com Abel por este lhe haver sacrificado ovelhas, ao mesmo tempo que fica descontente com Caim por ele haver lhe ofertado frutos da terra, a diferença das ofertas é o único motivo apontado no texto bíblico para explicar a aceitação de um e a recusa do outro. Este é o motivo do primeiro homicídio, segundo este relato mítico: “(...) Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferenda a Iahweh; Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e gordura de seu rebanho. Ora, Iahweh agradou-se de Abel e de sua oferenda. Mas não se agradou de Caim e de sua oferenda (...)”

um ritual para expiação de pecados. Consequentemente, no romance, Deus ainda surge como o juiz e júri, a quem se reserva todo o direito de julgar o destino dos povos, mas, ao contrário do contexto bíblico, tem a sua autoridade contestada, a palavra divina é relativizada.

O Deus saramaguiano é, pois, um ser egoísta e sanguinário capaz de se comprazer com a morte de simples inocentes. De modo que, ao encontrar Jesus no deserto, ele exige o sacrifício de uma ovelha para o seu prazer que aqui soa, de certa forma, demoníaco, pois Deus assume uma característica que seria exclusiva do Mal:

Vá, despacha-te, tenho mais o que fazer, disse Deus, não posso ficar aqui eternamente. Jesus empunhou o cutelo, avançou para a ovelha que levantara a cabeça, hesitante em reconhecê-lo (...) Estás a chorar, perguntou Deus, Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus. O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda faltava inventar. A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação (SARAMAGO, 2001, p. 264).

No trecho acima, é possível notar um prazer sádico de Deus ao contemplar a morte da ovelha, um simples inocente que poderia representar qualquer ser humano, se levarmos em conta que a palavra “ovelha” costuma constar como uma das metáforas bíblicas mais comuns, em que os homens estão sob os cuidados de seu pastor: o Senhor (que pode ser Deus, no Antigo Testamento ou Jesus no Novo). No romance, porém, Deus demonstra pressa para que seu “filho” execute a ação de

matar a ovelha, o que elimina qualquer noção de ritual, que caracteriza os sacrifícios bíblicos que obedecem a certas regras, como a presença de um sacerdote por exemplo: o que se enfatiza, aqui, é pura e simplesmente o derramamento do sangue do animal, para o bel prazer da divindade. Mas é nessa aparente pressa que podemos notar novamente a negação de um dos atributos de Deus, que a narrativa bíblica e os dogmas judaico-cristãos apresentam como aquele que pode estar em todo lugar, o que não ocorre no romance: “Vá, despacha-te, (...) não posso ficar aqui eternamente”. Ora, é justamente sobre o termo “não” que repousa justamente o maior problema para o discurso religioso tradicional, pois evidencia uma limitação que em hipótese nenhuma poderia ser atribuída ao Deus judaico-cristão que, diferente de quaisquer outras divindades da Antiguidade, é isento de limitações. No entanto o texto saramaguiano lhe impõe uma limitação temporal, que é uma característica do homem mortal e não de um Deus imortal, eterno, e, portanto, fora do tempo.

Mas tais “heresias” são uma marca registrada desse texto heterodoxo que é o *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, cuja narrativa apresenta um Deus cruel, sem interesse pelo bem-estar do homem. De fato, o problema crucial e de difícil solução está no fato de o mundo ser o que é, sendo criação de Deus, cuja principal característica, do ponto de vista religioso, é o fato de ele representar o “bem absoluto”. Mesmo a

ideia de pecado original elaborada por Agostinho, que responsabiliza o homem pelo desvirtuamento da criação divina, parece não se mostrar suficiente para explicar tal contradição, pois sendo Deus o criador de todas as coisas implica que ele também criou o “mal” que assola a humanidade.

Neste ponto, é interessante notar o modo como Eliade caracteriza o Deus do Antigo Testamento. Segundo ele, diante de “Jeová” ninguém é “inocente” e mesmo a “aliança” que estabeleceu com o seu povo não o impede de aniquilá-los o que só não ocorre devido à sua “bondade infinita”:

É nesta intuição de poder de Deus como única realidade absoluta que encontram o seu ponto de partida todas as místicas e especulações ulteriores à volta da liberdade do homem e das suas possibilidades de salvação pelo respeito das leis e uma moral rigorosa. À face de Deus ninguém é “inocente”. Jeová estabeleceu “aliança” com o seu povo, mas a sua soberania permite-lhe aniquilá-la a qualquer momento. Se não o faz, não é em virtude da “aliança” – pois nada pode “obrigar” Deus, nem sequer as suas próprias promessas – mas em virtude de sua bondade infinita. Jeová mostra-se em toda a história religiosa de Israel como um deus celeste e da tempestade, criador e todo-poderoso, soberano absoluto e “Senhor dos exércitos”, apoio dos reis da linhagem de Davi, autor de todas as normas e de todas as leis que permitem à vida continuar sobre a Terra. A “lei”, sob qualquer forma que seja, tem o seu fundamento e justificação numa revelação de Jeová. Mas ao contrário dos outros deuses supremos, que não podem eles próprios agir contra as leis, Jeová conserva a sua liberdade absoluta (ELIADE, 1998, p. 87).

Tal relação, como vemos, repousa no poder dissuasório que Deus tem. Como “realidade única e absoluta” ele não pode ser questionado, daí a ideia quase paradoxal de que ele não extermina seu povo por conta de

sua bondade infinita. E, como Eliade observa, o Deus judaico-cristão, ao contrário de outras divindades, não é obrigado a respeitar suas próprias regras, sua vontade está acima de qualquer coisa. Ora, é justamente este ponto que a narrativa saramaguiana de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* trata de desmitificar através da relativização do discurso religioso que dá a Deus plenos poderes: nela, se Deus ainda possui poderes sobrenaturais, ele não fica isento da crítica e de ter seus motivos questionados sob o viés da ética humana.

O fato é que Deus, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, passa por uma transformação gradual até a sua completa dessacralização. Se, por um lado, como podemos notar, ele mantém seu poder sobrenatural, embora limitado, já que há certas coisas que ele *não* pode fazer, por outro, ele perde sua autoridade, não escapando ao julgamento humano, que lhe imputa uma maior responsabilidade pelos males que ocorrem no mundo, dado o tamanho do seu poder, com o qual poderia evitar o sofrimento daqueles que criou. Tal noção inverte os valores da ortodoxia cristã, que responsabiliza o homem pelo seu sofrimento, causado por seu erro perante Deus no episódio mítico da queda do homem que dá origem ao “pecado original”. É claro que seu poder já não é tão ilimitado, pois se para a tradição cristã o homem é incapaz de compreender a Deus e suas

razões, no romance é Deus quem não consegue compreender sua criatura, tamanha a distância que os separa.

Desse modo, em sua primeira manifestação no romance, Deus aparece como “puro espírito”, que de certo modo nos remete ao espírito que se movia sobre as águas no relato mítico da criação genesíaco. Tal referência também revela uma certa dose de ironia, uma vez que, por estar nesta condição, Deus é incapaz de perceber os movimentos humanos:

Deus que está em toda parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele de outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado (SARAMAGO, 2001, p. 26).

No trecho acima, Deus se encontra no momento da concepção de Jesus em forma de espírito. O narrador faz questão de destacar a sua distância da humanidade baseado no fato de que nessa forma ele não pode notar as minúcias da relação humana que ocorrem naquele momento. E novamente estamos diante de um outro “não” que a narrativa impõe à natureza divina. Também se coloca quase que uma contraposição entre a forma espiritual de Deus e o que no romance se considera como o sagrado: o ventre da mulher que recebe o esperma masculino, “sagrados

ambos por serem a fonte e a taça da vida". Como vemos, há uma troca de papéis na relação entre o humano e o divino, de forma que o "sagrado" é o próprio ser humano, a própria vida em si, estabelecendo-se um contexto em que Deus, apesar de seu poder ilimitado atribuído pela tradição judaica-cristã, não consegue compreender o homem na sua complexidade como criatura e suas ações.

Se a primeira manifestação de Deus no romance é como um "puro espírito", a segunda será como uma coluna de fumo²⁵, forma que lembra o modo como ele se manifestava aos filhos de Israel na narrativa do Êxodo. O episódio, aliás, pode ser visto como uma releitura das manifestações de Deus diante de Moisés e dos filhos de Israel:

Uma nuvem da altura de dois homens, que era como uma coluna de fogo girando lentamente sobre si mesma, estava diante dele, e a voz viera da nuvem. Quem me fala, perguntou Jesus, arrepiado, mas adivinhando já a resposta. A voz disse, Eu sou o Senhor, e Jesus soube porque tivera de despir-se no limiar do deserto (SARAMAGO, 2001c, p. 262-3).

Como vemos, o Deus saramaguiano se apresenta de uma forma diferente do primeiro momento em que aparece na narrativa em que era apenas uma presença invisível. Trata-se da mesma forma espantosa do relato bíblico do Êxodo, onde Moisés, no lugar em que se encontra com

²⁵ As manifestações divinas em forma de nuvem ou coluna de fogo são encontradas em várias partes do Pentateuco (os cinco primeiros livros da Bíblia) como ocorre em Ex. 19, 9: Iahweh disse a Moisés: Eis que eu virei a ti na escuridão de uma nuvem, para que o povo ouça quando eu falar contigo e para que creiam sempre em ti".

Deus, é obrigado a retirar as sandálias, uma vez que estava pisando em um terreno sagrado²⁶. No evangelho saramaguiano, Jesus sem saber acaba se despindo ao entrar no deserto e supõe que o encontro com Deus é exatamente o motivo por ele haver se despido.

Este deserto é, como observa o narrador, um “labirinto inextricável de vales, no fundo dos quais mal sobrevivem umas raras plantas que parecem só feitas de espinhos e cerdas” (SARAMAGO, 2001c, p. 260). E o labirinto, segundo Eliade, retoma e amplia o papel religioso exercido pelas cavernas desde o Paleolítico e penetrá-lo “equivale a uma descida aos Infernos, ou em outras palavras, a uma morte ritual do tipo iniciatório” (ELIADE, 1978, p. 160). Ora, o encontro com Deus no romance equivale a uma ida ao Inferno, lugar atribuído unicamente ao Diabo na tradição cristã, de forma que a oposição céu/inferno é ignorada, com Deus assumindo o lugar daquele que deveria ser o seu oposto. No romance, a ideia do deserto como inferno se fortalece pela própria natureza desse terreno quase mítico descrito pelo narrador, em que tudo é ameaçador e denota dor e sofrimento. De certa forma, esse labirinto por onde Jesus se embrenha se assemelha ao limiar do Inferno de Dante, onde tudo que se

26 Ex. 3, 1-6: “Apascentava Moisés o rebanho de Jetro, seu sogro, sacerdote de Madiã. Conduziu as ovelhas para além do deserto e chegou ao Horeb, a montanha de Deus. O Anjo de Iahweh lhe apareceu numa nuvem de fogo, do meio de uma sarça. Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia. Então disse Moisés: ‘Darei uma volta e verei este fenômeno estranho; verei porque a sarça não se consome’. Viu Iahweh que ele deu uma volta para ver. E Deus chamou do meio da sarça. Disse: ‘Moisés, Moisés’. Este respondeu: ‘Eis-me aqui’. Ele disse: ‘Não te aproximes daqui; tira as sandálias dos pés porque o lugar em que estás é uma terra santa’”.

espera é medo e dor, em cuja inscrição da entrada consta a frase “Deixai toda esperança, ó vós que entraís” (DANTE, 2001, p. 37). Para Jesus, entrar no deserto significa cruzar o limiar do mundo. Trata-se, evidentemente, de um rito iniciatório às avessas, em que a personagem central do romance será colocada à prova. O narrador faz até mesmo a relação com Adão, o primeiro homem da história mítica da criação, quando expulso do Paraíso. Assim, ficar nu, aqui, alude novamente ao retorno ao início, em que os ancestrais míticos se encontravam nus, o novo cenário, porém, não é um paraíso:

Ao deserto só é possível ir nu. Nu, dizemos nós, apesar dos espinhos que rasgam a pele e arrepelam os pelos do púbis, nu apesar das arestas que cortam e das areias que esfolam, nu apesar do sol que queima, reverbera e deslumbra, nu enfim para procurar a ovelha, aquela que nos pertence porque com a nossa marca a marcamos. O deserto abre-se aos passos de Jesus, para logo se fechar, como se lhe cortasse o caminho de retirada. (SARAMAGO, 2001, p. 262).

É no deserto, ou inferno, que Jesus, o novo Adão, chama pela ovelha, assim como Deus chamou por seu ancestral mítico no paraíso: “Ovelha, onde estás”²⁷. Quando finalmente se encontra com Deus, este lhe revela parte de seus planos e exige que lhe sacrifique a ovelha como penhor de uma aliança. Os ecos do texto bíblico são patentes: a referência ao primeiro homem, a inversão do paraíso, agora deserto (ou inferno), a aliança com Deus, marcada por um sacrifício, como previsto pela Lei

27 Em Gen. 3, 9: “Iahweh Deus chamou o homem: 'Onde estás?’”

mosaica. E esse Deus que surge, ainda em uma forma incorpórea, já apresenta características que o humanizam, como exemplo, o prazer que ele sente com a morte da ovelha em citação feita acima. Estamos diante de uma releitura do Senhor da religião judaico-cristã, principalmente no que diz respeito ao Antigo Testamento, uma vez que sacrifícios como este são previstos pela Lei mosaica. Mas vale lembrar que a ovelha representa simbolicamente a própria espécie humana e que de acordo com a lógica paulina, o segundo Adão seria o cordeiro que substituiria todos os antigos sacrifícios para o resgate da culpa de toda espécie humana diante de seu criador²⁸. Obviamente, no romance, não é isso que acontece, e o que seria parte de um rito sacrificial com o objetivo de espiar uma culpa mais se parece com uma exibição de um poder sádico e destrutivo, em que Jesus ao obedecer a Deus, sacrificando a ovelha, assume *mise en abîme* sua morte como cordeiro, traindo, portanto, o seu mestre Pastor, que, como bom pastor, queria que ele não cumprisse o sacrifício, não assumindo, assim, o plano de Deus.

A desconstrução da imagem de Deus e a consequente destruição de um dos pressupostos de toda religião, a existência do sagrado, fica ainda

28 Burke coloca assim a ideia de sacrifício por redenção: "The idea of such substitution, or vicarage, neatly parallels at one end of the series an idea at the other: the notion that, as one character can redeem another by suffering in his stead, so one character can impute guilt to another by sinning in his stead. This would be true of the Pauline logic whereby Adam's disobedience represents a guiltiness in Everyman with regards to Covenants ('In Adam's fall, We sinned all'), and there is introduced a principle of representation whereby a 'second Adam' can serve as sacrificial substitute for mankind when the categorical guiltiness is being 'paid for'" (BURKE, 1984, p. 176)

mais evidente quando comparamos as personagens Deus e Diabo no romance. Na tradição cristã, os dois são entidades que se encontram em planos diametralmente opostos, o primeiro representa o bem supremo e está acima, o segundo o mal e está abaixo. No texto do romance, tais limites se tornam mais vagos e as noções de bem e mal não são mais os mesmos, como veremos adiante.

Nogueira observa que, inicialmente, o Deus judaico-cristão era apenas um deus tribal que os hebreus consideravam superior aos deuses vizinhos que eram seus inimigos e ocupavam o lugar de oposição que hoje é do Diabo: “Agora conheci que o senhor é grande sobre todos os deuses (Ex. 15: 11)”. O tempo passou e a religião hebraica se tornou um monoteísmo absoluto, de forma que a existência de outras divindades deixou de ser admitida e o Deus hebreu se tornou onipresente, onipotente e onisciente e criador de todas as coisas existentes, cujo poder não pode ser desafiado; nesse estágio da história os deuses vizinhos não passam de ídolos vãos diante do único e “verdadeiro” Senhor dos Exércitos.

O Diabo, por sua vez, entra na história um pouco mais tarde, como uma criação exclusivamente cristã. Para o judaísmo a figura do anjo caído não existia. A ideia do Mal é “algo indefinido, ou seja, ele existe, mas não é incorporado em determinada personagem” (NOGUEIRA, 2000, p. 15). Mesmo na história de Jó, em que será a figura de *Satã* (= hostilizar,

acusar, caluniar), a ideia de demônio ainda permanece muito vaga. É mesmo com o cristianismo que surge o Diabo como adversário de Deus, o Mal por excelência, o responsável por todas as tentações do homem desde sua criação mítica (a tentação e queda de Adão e Eva, o condutor da adoração dos judeus ao bezerro de ouro, etc.), de forma que, como observa Nogueira, a grandiosidade negada ao Diabo (Satã) no Antigo Testamento

será devidamente estabelecida pela literatura apócrifa e posteriormente reconhecida pelos Evangelhos e pelo Apocalipse de São João, onde Satanás assume o lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano (NOGUEIRA, 2000, p. 22).

Dentro do contexto mítico instaurado pelo cristianismo, o Diabo, ou Lúcifer, que significa “aquele que carrega a luz”, era um dos favoritos de Deus, a principal figura da corte celestial. Ele, no entanto, quis ser maior que o seu criador e tentou assumir o controle dos céus com o apoio de dois terços dos anjos (que segundo a tradição assumirão mais tarde o papel de demônios, formarão a corte infernal). Numa batalha épica, Lúcifer e seus seguidores foram derrotados pelo arcanjo Miguel e precipitados para o abismo, o Inferno, que passou a ser comandado pelo Diabo desde então. As versões para o anjo caído geralmente se baseiam em citações bíblicas pouco claras como é o caso de Is. 14, 12-15:

¹²Como caíste do céu,
ó estrela d'alva, filho da aurora!
Como foste atirado à terra,
vencedor das nações!
¹³E no entanto dizias no teu coração:
'Hei de subir até o céu,
acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono,
estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia,
nos confins do norte
¹⁴Subirei acima das nuvens,
tornar-me-ei semblante do Altíssimo'.
¹⁵E, contudo, foste precipitado ao Xeol,
Nas profundezas do abismo".

Os versos acima, embora não muito claros, são usados para respaldar o mito sobre a origem do Diabo na história da criação. Eles parecem inspirar-se em um modelo fenício, apresentando vários pontos de contato com os poemas de Rãs-Shamra, em que a "estrela d'alva" e a "aurora" são duas figuras divinas e a "a montanha da Assembléia" é o lugar onde os deuses se reuniam²⁹. O primeiro verso de Isaías 14:12 é traduzido pela Vulgata como "*Lúcifer, qui mane oriebaris*, tornando o Deus caído chefe das legiões rebeldes" (NOGUEIRA, 2000, p.18), o Diabo, o príncipe dos demônios. A presença do Diabo é de fato obscura no Antigo Testamento (a Bíblia hebraica), sendo muito mais fruto de leituras cristãs. As literatura apócrifa e, posteriormente, os Evangelhos e o Apocalipse de São João que irão conceder a Satã a sua conhecida grandiosidade como o

²⁹ *Bíblia de Jerusalém*, nota I, p. 1382.

príncipe das trevas, responsável pela queda do homem e sua consequente expulsão do Paraíso terrestre. Segundo Nogueira:

Essa concepção da queda do Anjo Rebelde e do homem foi retomada pelos Padres da Igreja durante os séculos II e III e formalizada pela Igreja grega; um pouco mais tarde, Jerônimo (340-420) e Agostinho de Hipona (354-430) implantaram a mesma idéia na Igreja latina. Desse modo, no fim do século IV, tanto no Oriente como no Ocidente, os cristãos concordavam em que a queda do homem não foi mais que um episódio na história de um prodigioso combate cósmico, iniciado antes da Criação, quando uma parte das falanges celestiais havia revoltado contra Deus, sendo então precipitada dos céus (NOGUEIRA, 2000, p.29).

No relato da criação, no Gênesis, Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, e a partir da costela do homem criou a mulher. Colocou-os num Paraíso terrestre e lhes permitiu tudo, exceto que comessem dos frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal e da árvore da vida. O Diabo, que é, segundo a tradição cristã a serpente do relato genesíaco, convenceu a mulher a comer do fruto proibido e oferecê-lo a Adão. É deste episódio mítico que resulta a queda do homem e, consequentemente, o surgimento do “pecado original”, a origem de todos os males do mundo. Na literatura, *O Paraíso Perdido*, do escritor inglês John Milton, retoma este episódio mítico, narrando o conflito entre Deus e o Diabo. Este se rebela contra o seu criador e é expulso do céu com seus seguidores, precipitado num abismo nos tempos primordiais, quando o mundo ainda não havia sido criado. Então, ciente de sua incapacidade de

enfrentar Deus usando a força, Lúcifer se volta para o homem com o objetivo de destruí-lo e, assim contrariar a vontade do Pai celestial.

Como já vimos acima na peça *Jesus Cristo em Lisboa*, Deus e o Diabo são peças complementares do mesmo esquema de coisas, um não existe sem o outro. No evangelho saramaguiano, mantém-se uma noção de hierarquia, Deus é superior ao Diabo, mas diferente do texto bíblico, em que um representaria o Mal absoluto e o outro o Bem absoluto, no romance, o primeiro necessita que o segundo represente o papel de senhor do Mal para que se estabeleça uma ilusão da luta entre Céu e Inferno, que resultaria na vitória do primeiro.

Dessa forma chegamos à terceira manifestação divina no romance, em que Deus se reúne com Jesus e o Diabo num barco em meio ao Mar da Galiléia. O primeiro ponto aqui é o fato de que agora Deus se manifesta em uma forma física jamais admitida no texto bíblico ou pela tradição judaico-cristã, uma vez que Cristo é a única encarnação divina:

Não é como da primeira vez, uma nuvem, uma coluna de fumo, que hoje, estando assim o tempo, poderiam ter-se perdido e confundido no nevoeiro. É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, o cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico, de túnica comprida, cor de magenta, um manto com mangas, azul, debruado de tecido de ouro, mas nos pés tem umas sandálias grossas, rústicas, dessas de que se diz que são para andar, o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários. Quando se tiver ido embora, perguntar-nos-emos, Como eram os cabelos, e não nos recordaremos se brancos, pretos ou castanhos, pela

idade deveriam ser brancos, mas há pessoas a quem as cãs vem tarde, será talvez esse o caso (SARAMAGO, 2001, p. 364).

A coluna de fumo é, como já dissemos acima, a forma como Deus se manifestava para os filhos de Israel no deserto e, portanto, mantém ainda uma relação mais próxima do texto bíblico, pois ele surge através de um fenômeno da natureza. No entanto, neste momento do romance, deparamo-nos com uma descrição física de Deus, que surge com a aparência humana de um homem grande, velho e barbudo, ostentando riqueza. Vale lembrar que na narrativa bíblica ele sequer pode ser visto por olhos humanos, a relação dele com seus escolhidos sempre se dá por meio da palavra, onde a ênfase é o ouvir. No evangelho saramaguiano, pelo contrário, a visão é sempre o mais importante. A descrição que o narrador faz do aspecto físico de Deus é impensável no contexto bíblico, em que ele não possui uma forma que possa ser captada pelo olhar humano, que é o que o difere dos demais deuses da Antiguidade, ele é aquele que não pode ser visto e cuja palavra é de todo modo incontestável: “a pretensão de verdade da Bíblia (...) exclui qualquer pretensão (AUERBACH, 2004, p. 11)”. O Deus saramaguiano, como já dissemos, está inserido em um mundo em que a verdade surge relativizada. Assim, colocado de outra forma, no romance, ele surge: primeiro, como o inefável “puro espírito”, remetendo a voz do relato mítico

da criação; segundo, como uma coluna de fumo, de forma que ainda não pode ser visto, mas ouvido, ainda semelhante ao texto bíblico, apresentando-nos uma voz potente e autoritária; terceiro, com uma forma corpórea, que ainda denota poder, mas um poder terreno, em que ele é *visto* como um “judeu rico”. Se no relato bíblico o “ouvir” é a única forma de se aproximar de Deus, no romance o “ver” é a possibilidade mais importante, pois dá ao homem o “poder” de conhecer de fato seu “criador”. Assim, é factível que Deus passa por uma certa metamorfose durante o romance: de puro espírito, no momento da concepção de Jesus, passa por ser uma coluna de fumo, no deserto, até aparecer na barca com a aparência de um velho judeu rico, totalmente antropomorfizado, do mesmo modo que os deuses pagãos da Antiguidade, como os do Oriente Próximo ou os greco-latinos, que o cristianismo acabou por transformar em demônios.

Ora, é no encontro do Mar da Galiléia que o Deus-Pai, inescrupuloso e egoísta, revela sua sede de poder. É no diálogo que ali ocorre que ele revela suas intenções expansionistas e, prevendo o futuro, toda dor e sofrimento que seu modelo monoteísta acarretará às gerações futuras de cristãos e não-cristãos. É também nesse diálogo que se confirma o mundo às avessas que se instaura no romance. Desde o início Deus e o Diabo aparecem com os papéis trocados: o Diabo é o pastor e Deus, se não é o

lobo, não deixa de representar uma ameaça às ovelhas. Ora, tais metáforas são de suma importância no texto bíblico em que Deus é o pastor que defende suas ovelhas (o homem) do lobo (o “inimigo”³⁰). No romance, se Deus não é chamado de lobo, que aqui é a culpa, o Diabo recebe o nome de Pastor, numa clara inversão de papéis no que diz respeito à tradição cristã.

Como já dissemos, o Deus do romance não é muito diferente daquele que aparece no Antigo Testamento, é o modo irônico pelo qual ele se apresenta nesse evangelho saramaguiano que provoca o seu rebaixamento aos nossos olhos. No relato bíblico de 2 Samuel 24, por exemplo, o rei Davi, incitado por Deus, resolve fazer o recenseamento do povo de Israel. O procedimento era um desrespeito às leis mosaicas, fato de que o rei só se deu conta depois. É claro que tal erro merecia um castigo e Deus enviou a Davi o profeta Gad com a proposta de três formas de castigo: três anos de fome, três dias de peste ou três meses de derrotas diante dos inimigos. O rei escolheu três dias de peste e o Senhor enviou um Anjo para cumprir a determinação divina, o que resultou na morte de setenta mil homens. O estrago só não foi maior porque Davi resolveu interceder e em troca de um altar, o flagelo sobre o povo cessou. Em nenhum momento neste episódio bíblico o procedimento divino é

30 No Antigo Testamento, apenas o “inimigo” que o Novo Testamento e, conseqüentemente, a tradição cristã interpretarão como sendo o Diabo.

questionado. Porém, no romance, ao lado de citações quase literais desse episódio, o narrador acrescenta comentários sempre irônicos:

Lá para o fim, o Senhor concordou em retirar a peste em troca de um altar, mas os mortos estavam mortos, ou foi Deus que não pensou neles, ou era inconveniente a ressurreição, se, como é de supor, muitas heranças já se estavam discutindo e muitas partilhas debatendo, que não é por certificar-se um povo pertença direta de Deus que assim vai renunciar os bens do mundo, ainda por cima legítimos bens, ganho com o suor do trabalho ou das batalhas, tanto faz, o que conta no fim é o resultado (SARAMAGO, 2001, p. 139).

No trecho acima os valores a que se dão importância são, ironicamente, de cunho econômico. Deus retira a peste mediante a uma espécie de pagamento. As mortes não importam mais, uma vez que pensar nisso poderia acarretar diversos problemas para os que ainda estavam vivos. Não há poder divino que possa superar as questões econômicas advindas da repartição dos bens mundanos, adquiridos seja pelo trabalho ou pelo derramamento de sangue, os meios não importam, mas de forma materialista arremata o narrador, o que importa é o resultado. O tom adotado pelo narrador é o de uma ironia corrosiva, que banaliza completamente o desígnio divino, que passa a ser tratado, não como o perdão por uma falta, como acontece no texto bíblico, mas como um modo de se acomodarem interesses humanos dos mais variados. Os motivos de Deus são relativizados e obedecem, de certa forma, a interesses puramente humanos.

No discurso romanesco, não importam as vidas em jogo, mas o prazer sádico que Deus tem em puni-las. As vidas perdidas não têm nenhum valor aqui, pois “o que conta no fim é o resultado”, ou, em outras palavras, o cumprimento da vontade divina, que se exime de qualquer princípio ético ou moral. O narrador do evangelho saramaguino faz com que as opções dadas ao rei soem inusitadas, fazendo emergir, através da ironia, um impasse passado despercebido, de forma a enfatizar a imagem de um Deus pouco interessado com os assuntos humanos, diferente daquele “absolutamente bom” apresentado pela tradição cristã. Mas, enquanto Deus é este ser que demonstra indiferença pelo homem e pela vida de uma forma geral, o Diabo, como professor de Jesus, surge como seu oposto, numa clara inversão de papéis. O “príncipe das trevas” ainda é o tentador que se volta contra vários princípios da Lei mosaica e até mesmo contra a vontade divina, mas quando o faz, assume o papel de defensor da vida e, conseqüentemente, do próprio homem:

Ouvide, ouvide ovelhas que aí estais, ouvide o que vos vem ensinar este sábio rapaz, que não é lícito fornicar-vos, Deus não permite, podeis estar tranquilas, mas tosquiard-vos, sim, matard-vos, sim, comer-vos, pois para isso vos criou a sua lei, e vos mantém a sua providência (SARAMAGO, 2001, p. 238).

O que Pastor (Diabo) sugere que Jesus faça é a prática da zoofilia, que segundo a Lei mosaica é punida com a morte do infrator. E o que esta

personagem observa ironicamente é que o simples ato de fornicar, que ele considera importante como uma forma de aplacar as necessidades físicas de seu pupilo é veementemente condenada pela Lei, ao passo que a morte sem sentido de animais inocentes é algo permitido. Em outras palavras, a “vida” é defendida pelo Diabo, ao passo que a “morte” passa a ser uma vontade divina, numa clara uma inversão clara de papéis. Vale lembrar que na metáfora bíblica do pastor e do lobo³¹, entre um e outro está a ovelha que representa o homem. Assim, se pensarmos no que ocorre mais adiante no romance no episódio da barca, a palavra ovelha pode ser vista tanto em seu sentido literal como em um sentido metafórico. O que importa, antes de tudo, é a defesa da vida, seja ela qual for, e a ironia aqui é que esta defesa é feita pelo Diabo. Consequentemente, o homem continua a ser a ovelha indefesa diante do lobo, mas o pastor já não é mais o mesmo.

31 Jo 10, 11-15:

“Eu sou o Bom Pastor:
o bom pastor dá a vida pelas suas ovelhas.
O mercenário que não é pastor,
a quem não pertencem as ovelhas,
vê o lobo aproximar-se,
abandona as ovelhas e foge,
e o lobo as arrebatou e dispersa,
porque ele é mercenário
e não se importa com as ovelhas.
Eu sou o bom pastor;
conheço as minhas ovelhas
e as minhas ovelhas me conhecem,
como o Pai me conhece
e eu conheço o Pai.
Eu dou a minha vida pelas minhas ovelhas.”

Neste contexto, Deus é, ironicamente, o ser egoísta e sanguinário capaz de se comprazer com a morte de seres inocentes, ao passo que o Pastor (Diabo) se apresenta como o defensor da vida. A evidente troca de papéis não significa apenas uma simples inversão, mais do que isso, acentua a natureza duplicada dessas duas personagens. Vale lembrar aqui que, em geral, as características de uma e de outra, no que diz respeito à tradição judaico-cristã, são mantidas, o que as modifica de fato é a ênfase. Por exemplo, o Deus do Antigo Testamento pode ser extremamente cruel até mesmo com o povo escolhido por ele, os exemplos são vários, como no já citado episódio do recenseamento feito pelo rei David. É sobre essa faceta de Deus que a narrativa do romance se concentra. Por outro lado, o Diabo não deixa de contrariar às “leis divinas”, a citação acima é um exemplo disso, ele tenta levar Jesus a cometer um “pecado”. No entanto, Pastor ganha características que antes eram atributos apenas a Deus, que na chamada “economia da salvação” sacrifica o próprio filho para o bem da humanidade. Tudo que ocorre aqui depende sempre do ponto de vista. No final das contas, dentro do romance, o bem e o mal não se caracterizam necessariamente como forças antagônicas, mas os dois lados de uma mesma moeda. O que pode ser o bem para um é o mal para o outro e vice-versa, daí as palavras de Pastor:

Sim, se Deus existe terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, um para o que morre e outro para o que mata, um deus para o condenado, um deus para o carrasco (SARAMAGO, 2001, p. 233).

É possível que a própria contradição interna da ideia de um deus monoteísta gere, no romance, a presença obrigatória de um respectivo diabo como uma duplicata desse deus. Em *O Códigos dos códigos*, Frye levanta o problema que, segundo ele, seria “digno de um enxadrista, da *teodicéia*, ou de como fazer derivar um mundo mau de um bom Deus, sem que este seja responsável pela maldade (FRYE, 2004, p. 144)”. Como vemos, o problema crucial e de difícil solução está no fato de o mundo ser o que é, sendo criação de Deus que, religiosamente falando, é “bom”. Mesmo a ideia de pecado original, como já dissemos, não se mostra suficiente para explicar tal contradição, pois sendo Deus o criador de todas as coisas, implica que ele também criou o “mal” que assola a humanidade. Além do fato de que muitos pontos da história podem ser vistos em um contexto duplo, como observa Frye: ou como “uma imagem demoníaca, no sentido de ser uma imagem da ira e da vingança divinas, ou uma imagem de salvação, dependendo do ponto de vista de que se o olhe”. Parece-nos, então, que esta contradição se traduz no romance pela relação dupla entre Deus e o Diabo, semelhante ao que ocorre em

Dostoievski que “procurava converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente” (BAKHTIN, 2008, p. 32). Assim, o Diabo seria um desdobramento de Deus e vice-versa. Hipótese que aponta para a desconstrução do sagrado dentro do romance. A palavra “sagrado”, que vem do latim *sacrum*, referia-se, originalmente, a tudo que vem dos deuses ou que a eles pertence. Dessacralizar a figura de Deus, como ocorre no romance, em que sua existência enquanto ser intocável e santificado é relativizada pelo sarcasmo e pela ironia do narrador que o coloca em situações banais, próximas do humano, como por exemplo, a de elaborar um plano para conquistar mais adeptos, que o colocaria em vantagem na competição com os outros deuses, e o tornaria Senhor não apenas de uma pequena nação do Mediterrâneo, mas espalharia seus domínios para os confins da terra, seria, segundo Eliade, para “o homem moderno a-religioso” um meio de caminhar para a verdadeira liberdade, que só se torna possível num mundo sem Deus:

O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo a transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente

desmitificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus (ELIADE, 2001, p. 165).

Até certo ponto, tal ideia está presente em Saramago, que a sugere em vários momentos da narrativa de seus romances, sugerindo que o mundo seria muito melhor sem Deus.

3.6. Deus é o culpado

O último romance de Saramago, *Caim*, pode ser caracterizado como uma releitura aleatória de episódios do Antigo Testamento, que vão desde a criação do homem até a conquista de Canaã pelos filhos de Israel sob o comando de Josué, passando pelo dilúvio, quando, na arca, a personagem que dá nome ao romance revela sua intenção de matar Deus, e como não consegue isso diretamente, provoca a morte de todos os habitantes da grande barca, para dessa forma atingir seu objetivo. A história é, em sua maior parte, contada a partir do ponto de vista de Caim, o primeiro assassino do mito judaico-cristão, que por conta de seu crime foi condenado a viver vagando pelo mundo e pelo tempo. Assim, ele se vê, sem mais nem menos, numa espécie de gangorra temporal, podendo, assim, testemunhar vários episódios da história bíblica, como o sacrifício de Isaac, a guerra de conquista de Canaã, a destruição de Sodoma e Gomorra, entre outros. A ferramenta utilizada na releitura destes trechos bíblicos é, como sempre em Saramago, a ironia, que como veremos desconstrói o tom sempre solene do texto bíblico, colocando-o sob um viés crítico que procura trazer à luz questões que se calam no texto original.

Visto sob esse viés, o mito da queda que dá origem à ideia do pecado original é colocada sob a suspeita de que Deus poderia ter evitado que tudo isso acontecesse se realmente quisesse poupar o gênero humano do sofrimento, dado o poder que ele teria para intervir se realmente assim o quisesse. Dessa forma, valores caros à religião cristã acabam sendo invertidos, e o principal responsável pela derrocada humana é o próprio Criador. Ora, pela lógica religiosa surge aqui um problema: Deus não pode ser responsabilizado pelos erros humanos, uma vez que ele dotou o homem do livre-arbítrio, com a liberdade para tomar as suas próprias decisões, de forma que desrespeitar a lei divina foi escolha exclusiva do homem e este deve arcar com as consequências de seus próprios atos. Trata-se de uma consciência essencialmente religiosa (cristã) onde o homem é colocado sempre diante do divino ao qual ele tem que prestar contas. Paul Ricoeur, em seu ensaio "Culpabilidade, Ética e Religião", estabelece uma diferença entre dois tipos de consciência: a ética e a religiosa. Segundo ele, a partir apenas da moral, o homem deve viver segundo a lei, o mal, nesse sentido, não seria mais do que a transgressão de um conjunto de regras, o não cumprimento de uma responsabilidade individual diante da sociedade. Por outro lado, no âmbito religioso, essa consciência moral é essencialmente uma transgressão, pois, nesse caso, a ideia do mal "consiste menos na transgressão de uma

lei que na pretensão do homem de ser senhor de sua vida” (RICOEUR, s/d,365). Assim, a consciência religiosa se baseia na esperança e na existência de Deus, que é o Senhor supremo de tudo, inclusive da vida do homem, ao passo que a consciência moral tem como base uma noção de justiça essencialmente humana. Desse modo, a liberdade, para religião, é pensada sob o signo da esperança, quando para a moral, ela é, antes de tudo, “o poder de agir segundo a representação de uma lei” (RICOEUR, s/d, p. 362). Ora, tal diferenciação poderia explicar a culpabilidade de Deus na enunciação romanesca de Saramago, que parte de uma consciência ética, onde o que interessa é a justiça puramente humana, isenta de qualquer noção de divino. De modo que, se Deus tinha o poder de evitar que o mal entrasse no mundo, independente de quem quer que ele seja, de fato, deveria ter impedido que isto ocorresse.

Essa diferença entre as posturas ética e religiosa pode ser notada quando nos voltamos para a ideia de culpa existente em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, relacionada ao episódio do “massacre dos inocentes” e o comparamos com a versão religiosa do mesmo episódio. A morte dos inocentes de Belém é de suma importância para a narrativa do romance, pois foi por José se ter omitido na história, não tomando nenhuma atitude a favor dos inocentes que ele se sente culpado e tem como castigo os pesadelos que o acompanham até poucos momentos

antes de sua morte. A sua culpa surge necessariamente do sentimento de ter falhado em sua responsabilidade pelo seu próximo (as crianças de Belém) e se insere em uma dimensão ética: como homem “bom” ele tinha o dever de zelar pelo seu próximo.

Dizemos “dimensão ética”, seguindo o raciocínio de Ricouer, porque se trata aqui de uma falta caracterizada unicamente contra um outro indivíduo, em que se exclui qualquer relação com o divino, mesmo porque, neste “evangelho”, Deus também é culpado por esse e por outros crimes, com a única vantagem de não sentir remorsos e de não ter que responder por eles. É evidente que do ponto de vista religioso, o homem tem suas obrigações perante Deus e é a partir daí que ele determina sua relação com o próximo, algo que, é claro, não ocorre no romance, onde as questões de alteridade estão firmadas na relação do homem com outro homem: quando José resolve velar pelo seu vizinho moribundo, não lhe vem a mente nenhum motivo religioso, mas o fato de que é o seu próximo que está ali diante dele, como veremos mais adiante. A culpa, dentro de uma dimensão religiosa, também aparece no evangelho saramaguiano, porém cercada de uma série de preceitos da Lei mosaica, que são, invariavelmente, ironizadas e destituídas de sua força original. O pecado³²,

³² Segundo Frye, pecado é “uma palavra que não possui significado fora de um contexto religioso e individualizado. Ou seja, pecado nada tem a ver com um comportamento contrário às leis, ou anti-social. Na Idade Média descreviam-se os pecados ‘mortais’, que destroem a alma, como o orgulho, a ira, a preguiça, a inveja, a avareza, a gula e a lascívia; sua prática, tão moralizadas que foram tais pecados, não resulta necessariamente em atos criminosos ou anti-sociais” (FRYE, 2004, p. 162). Trata-se,

que se refere exclusivamente à relação homem-Deus, tem seu sentido questionado e qualquer culpa que dele se origine acaba não sendo determinante na vida das personagens. No episódio da mulher adúltera, por exemplo, Jesus intervém por estar também em situação pecaminosa, pois vivia em concubinato com Maria de Magdala. Esse fato em si marca uma diferença fulcral do romance com o texto parodiado, o capítulo 8 do Evangelho de João. Nele, Jesus é um ser imaculado e isento de qualquer pecado e, conseqüentemente, de qualquer sentimento de culpa. Mas o que mais nos importa aqui é o sentido que move as personagens homônimas em ambos os textos: na Bíblia, salvar a adúltera significa caminhar em direção à glória de Deus; no romance, o movimento é feito unicamente em direção ao outro. Assim, no caso da narrativa saramaguiana poderíamos dizer que o sentimento de culpa surge menos da ruptura da relação com o divino (pecado) e mais de uma falha na relação com o próximo. No episódio em questão, o Jesus saramaguiano faz a sua parte, diferente de seu pai, que anos antes, ignorara as crianças de Belém e, por isso, sofreu o peso de sua consciência.

Mas voltemos então ao massacre do inocentes e à história da culpa de José. No romance, o rei Herodes, motivado por seus sonhos de que iriam tomar o seu trono, e sustentado pela leitura do livro do profeta

então, “muito mais de uma questão de se tentar o bloqueio da atividade divina” (idem, *ibidem*).

Miquéias, que diz que de Belém sairia um rei para Israel, decidiu ordenar à morte todas as crianças nascidas em Belém com menos de dois anos. José, que estava no trabalho, ouviu, em um intervalo, uma conversa entre soldados sobre a ordem dada pelo rei para a matança das crianças de Belém. Assustado, ele corre para salvar o seu filho Jesus, fora isso nada mais importa para ele, nem o fato de que outras crianças serão mortas. E é justamente aí, como veremos mais adiante na narrativa, que reside a sua culpa. Logo após a matança, ao adormecer, José tem seu primeiro pesadelo: o de que ia a Belém, com os soldados de Herodes, para matar o seu próprio filho.

Vale lembrar que o episódio em questão é uma releitura irônica da primeira parte do Evangelho de Mateus, que diz respeito ao nascimento e infância de Jesus³³. No texto bíblico, um anjo aparece a José e diz a ele que fuja com seu filho para o Egito, pois Herodes o quer matar, o que José faz sem nenhum questionamento. (Note-se que no romance ele fica sabendo das intenções do rei pela boca dos soldados). As crianças de Belém morrem, e isso, mais do que a vontade de um rei inescrupuloso, é o cumprimento do que foi predito pelo profeta Jeremias:

Ouviu-se uma voz em Rama,
choro e grande lamentação:
Raquel chora seus filhos

³³ Na *Bíblia de Jerusalém*, os evangelhos são divididos em partes, onde os capítulos 1 e 2 correspondem ao nascimento e infância de Jesus, embora só tenhamos da infância a informação de que após o retorno do Egito, Jesus foi viver em Nazaré.

e não quer consolação
porque eles já não existem (Mt 2, 18).

O evangelista busca confirmação para sua história nos textos sagrados judaicos. Ele tem que provar que Jesus é o messias previsto pelas escrituras. Assim, torna-se evidente que personagens como José são meros instrumentos nas mãos de Deus, cuja importância consiste, dentro da economia da salvação, em fazer com que a vontade divina seja cumprida, nem mais, nem menos. Não há no texto evangélico nem o mais ínfimo vestígio do que José pensa ou sente em relação às mortes dos inocentes de Belém: nas poucas vezes que aparece protagonizando uma cena, ele segue estritamente o que a voz divina lhe orienta, de modo que assume a paternidade de Jesus, apresenta-o no Templo para a realização dos rituais judaicos e foge com ele para o Egito e nada mais é dito sobre ele em qualquer um dos evangelhos canônicos: esse é o limite da história de José. Os evangelhos apócrifos também não acrescentam muita coisa, afora elogios rasgados para o homem que criou o “filho de Deus”, como se fosse o seu próprio. Podemos citar como exemplos, *A História de José o Carpinteiro*, escrito provavelmente no Egito em fins do século IV, em que o

próprio Jesus, no Monte das Oliveiras, narra aos seus discípulos a história de José, o carpinteiro³⁴, e o *Proto-Evangelho de Tiago*³⁵.

No romance, por outro lado, são justamente essas lacunas deixadas pelo texto bíblico que são exploradas. Assim, a afirmação de que os inocentes de Belém morrem como cumprimento de uma antiga profecia já não é, por si só, suficiente, e a questão que se coloca é exatamente outra: Quem é o responsável pela morte dessas crianças no alvorecer de suas vidas? Do ponto de vista mítico do Evangelho de Mateus, a culpa seria do mal que se introduziu no mundo como consequência do pecado original e que se tornou a fonte primordial da impiedade humana. No romance, a resposta (ou respostas) é outra, e os culpados, vários: o primeiro deles é o próprio Deus, que, ironicamente, nem dorme por conta disso:

O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber porquê, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável (SARAMAGO, 2001c, p. 131).

34 "Assim José o Carpinteiro, pai de Cristo segundo a carne, abandonou esta vida mortal e viveu cento e doze anos. Quando nosso Salvador contou toda a sua vida aos apóstolos, reunidos no Monte das Oliveiras, eles escreveram as suas palavras, e depois guardaram-nas na biblioteca de Jerusalém, e além disso, deixaram consignado que o dia no qual o santo ancião separou-se do corpo foi o dia 26 de Epep, na paz do Senhor. Amém". (TRICCA, vol. I, p. 197).

35 "Mas eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos dizendo-lhe: 'Não temas por esta donzela, pois o que ela carrega em suas entranhas é o fruto do Espírito Santo. Dará à luz um filho e lhe porás o nome de Jesus, pois que ele há de salvar seu povo dos seus pecados'. E ao despertar-se, José levantou-se e glorificou a Deus de Israel por haver-lhe concedido tal graça, e continuou guardando Maria".

O anjo é o outro culpado, pois se fizesse jus ao nome que leva e tudo que isso significa teria avisado também os pais das crianças de Belém, que fugiriam para o Egito com os seus filhos (semelhante ao que ocorre no Evangelho de Mateus, mas com duas diferenças fundamentais: os beneficiados seriam *todas* as crianças e isso não passa de uma sugestão do narrador, pois não se concretiza como um evento na narrativa); e, por fim, e principalmente, a culpa é de José que, como um homem “bom”, não fez nada para impedir a morte das crianças. Não importa aqui o fato de que não foi ele quem mandou matar as crianças, a ordem é claro, partiu de Herodes, que por ser rei tinha poderes suficientes para dispor da vida e da morte de seus súditos. Mas do rei da Judéia era mais que esperado que fizesse qualquer coisa do tipo, tratando-se de um homem que matou os seus próprios filhos, um homem cruel e sem escrúpulos, carcomido pelo ódio. No entanto José é um homem “bom” e é justamente esse adjetivo que lhe impõe o peso de sua responsabilidade e que torna o seu erro maior perante o mundo:

“Um homem bom que cometeu um crime, não imaginas quantos antes dele o cometeram também, é que os crimes dos homens bons não têm conta, e, ao contrário do que se pensa, são os únicos que não podem ser perdoados (SARAMAGO, 2001c, p. 115)”.

É o Pastor (Diabo³⁶) quem faz a acusação, que a partir de um ponto de vista ético faz todo o sentido: José é *responsável* pela morte das crianças de Belém, numa relação ética em que o eu é sempre responsável pelo outro, pelo seu próximo. Não importa aqui nem mesmo o fato de que qualquer tentativa de avisar aos pais das crianças de Belém provavelmente seria infrutífera, lembremos que o próprio José não conseguiu tirar o seu filho da cova antes de ouvir os gritos da aldeia, sinal de que os soldados cumpriam o mandado do rei. O que importa e que serve de motivação para a culpa do pai de Jesus é o fato de que em nenhum momento, desde que soube das intenções de Herodes, ele se preocupou com os filhos dos moradores de Belém, mas apenas com o seu filho, apenas consigo próprio: “(...) José não tem outro pensamento que irem matar-lhe o filho (...)” (SARAMAGO, 2001c, p. 108). Desde o início seu comportamento é completamente egoísta, de modo que chega a “ponderar as probabilidades de reunir ambos os proveitos, por assim dizer, a bolsa e a vida” (idem, p. 109), ao que o narrador acrescenta ironicamente: “que José nem vergonha chegou a sentir, esse sentimento que é, quantas vezes, porém não as suficientes, nosso mais capaz anjo-da-guarda” (idem, *ibidem*), o comentário, de fato, nos antecipa o drama de José, seu remorso, seu sentimento de culpa. E vale notar que,

36 Segundo Frye, essa palavra se origina de *diabolos*, que originalmente guardava o sentido de uma pessoa oposta a outra num processo legal.

diferentemente do texto bíblico, o anjo, capaz de salvar José, seria o sentimento de vergonha, sua própria consciência, que o impediria de cometer o seu crime, que mais do que omissão, é egoísmo.

Esse “crime” de José que não é um crime do ponto de vista legal, dado o contexto do romance, também não parece ser do ponto de vista religioso. Se por um momento considerássemos o fato de a personagem preocupar-se apenas com o próprio filho, um “pecado”, este não seria imperdoável como nas palavras de Pastor, pois, de acordo com as palavras de Jesus no Evangelho de Mateus, apenas um pecado não é perdoável: a blasfêmia contra o Espírito Santo, todos os outros o são³⁷. Podemos dizer até que não são as palavras do Diabo que condenam José, mas sua própria consciência, a consciência de um homem bom: não é preciso que lhe digam a falta que cometeu, ele mesmo se dá conta disso, e daí surge o seu remorso, o sentimento de culpa que o perseguirá até o fim de sua vida. No dia das mortes, antes de se deitar, José se sentia intranquilo até mesmo diante do olhar de Maria:

Em geral, a José não o incomodava o hábito de Maria se deitar só quando ele já tinha adormecido, mas hoje não podia suportar a ideia de que ele já estava mergulhado no sono, de rosto nu, sabendo que a mulher velava e o olharia sem piedade (SARAMAGO, 2001c, p. 118).

37 “Por isso vos digo: todo o pecado e blasfêmia serão perdoados aos homens, mas a blasfêmia contra o Espírito Santo não será perdoadada. Se alguém disser uma palavra contra o Filho do Homem, ser-lhe-á perdoado, mas se disser contra o Espírito Santo, não lhe será perdoado, nem neste mundo, nem no vindouro. (Mt 12, 31-32)”.

Evidentemente que o medo do olhar da esposa é o medo de sua própria consciência que já o acusa. Vale lembrar que a Maria mal é permitido falar, por conta das regras que regem essa sociedade patriarcal. Nessa noite se inicia o pesadelo de José que só terá fim uma noite antes de sua morte na cruz em Séforis. Pode-se dizer que foi ali, no meio de corpos feridos por conta da guerra contra os romanos que ele encontrou sua redenção, no momento em que se ocupou de uma outra pessoa, o vizinho Ananias, de quem nem gostava tanto. Não conseguiu salvar a vida do vizinho, como não conseguiu salvar a sua própria, mas só o fato de ter pensado nessa possibilidade fez com que dormisse tranquilo mesmo em meio aos odores nauseabundos dos corpos dos feridos:

É o meu vizinho, pensou José, e não encontrava melhor resposta para as suas dúvidas, é o meu próximo, um homem que está a morrer, fechou os olhos, não é que não queira ver-me, o que não quer é perder nenhum movimento da morte que se aproxima, e eu não posso deixá-lo sozinho (...) Muito tarde, José saiu do torpor em que, sem querer, caíra, despertou com um sentimento de alívio porque desta vez não tinha sonhado com a estrada de Belém (SARAMAGO, 2001c, p. 160).

José está agora preocupado com a vida do seu vizinho, do seu próximo, preocupação que não tivera anos antes com as crianças de Belém. A tentativa frustrada de salvar um homem moribundo parece ser, antes de mais nada, uma busca, mesmo que inconsciente, de redenção

pelo “crime” de haver ignorado os inocentes e faltado a sua responsabilidade de homem “bom”. E o que importa aqui novamente é o gesto altruísta, o mesmo que José não tivera anos antes quando pensara apenas em si mesmo e no filho: é a primeira vez que ele consegue fechar os olhos sem se sentir culpado.

Do ponto de vista religioso, ou da ideologia que subjaz ao texto bíblico, esse “mal”, representado pela morte de trinta crianças inocentes, supõe uma cooperação clara ao advento do Reino de Deus e, portanto, deve acontecer e os condenados pela justiça divina serão aqueles que perpetraram os assassinatos. Trata-se de um olhar da fé sobre o mal, em que este “coopera com o progresso do Reino de Deus” (RICOEUR, s/d). No romance, pelo contrário, as mortes são inaceitáveis de qualquer ponto de vista, e são culpados tanto os que cometeram os crimes, quanto aqueles que se omitiram de seu dever “sagrado” de defender a vida, de defender o próximo a qualquer custo. Não se trata mais de uma relação homem-Deus, mas homem-homem. É, antes de tudo, uma relação ética e não religiosa, que se propaga na enunciação romanesca de Saramago, onde tudo que interessa é o homem.

No mesmo caminho, surge o último romance de Saramago, em que, se Deus aparece, é para ser julgado. Poder-se-ia dizer que, nesse romance, ele é um ser completamente antiético, uma vez que ele não

corresponde à uma ideia elevada de Deus que vem desde os gregos e é adotada pelos apologistas cristãos: “um verdadeiro Deus não poderia ser injusto, imoral, ciumento, vingativo, etc.” (ELIADE, 2004, p. 131). Ora, tal ideia de perfeição da figura divina não se sustenta em nenhum romance saramaguiano. O mesmo acontece em *Caim*, onde podemos ver, através da visão do narrador, que a culpa pelo mal que assola a humanidade é, de um modo completamente contrário às regras da religião judaico-cristã, atribuída a Deus, que poderia ter evitado, se assim o quisesse, que Adão e Eva cometessem o erro que culminou com a queda do homem, o assassinato de Abel, que resultou na maldição de Caim, entre outras coisas. É evidente que se não houvesse o episódio mítico da “queda”, nada mais haveria e, conseqüentemente, o homem não estaria condenado a sofrer. Tal é o pensamento que sobressai em *Caim*. O problema da “queda”, segundo Burke, poderia incidir na busca de um “bode expiatório”, por parte dos envolvidos, que hipoteticamente poderia resultar na culpa do próprio Deus, por este haver criado a mulher:

Adam blames Eve, Eve blames the serpent, the serpent could have blamed Lucifer, and Lucifer could have blamed the temptations implicit in the idea of Order (...) Also, from the purely imagistic point of view, there is a sense in which the Lord God has caused Adam to be tempted by an aspect of himself, in accordance with the original obstetrical paradox whereby woman was born of man (BURKE, 1984, p. 191).

Ora, a visão contida em *Caim* parte de um ponto de vista puramente imagístico semelhante ao que Burke aponta acima. Porém, a culpa que se atribui a Deus pela queda não se dá pela criação paradoxal da mulher, acusada de tentar o homem e causar sua queda e conseqüentemente a expulsão do paraíso. A culpa de Deus ocorre pelo fato de que ele tinha pleno poder para impedir o desencadear da tragédia humana, bastando apenas sua vontade para isso: “brada aos céus a imprevidência do senhor, que se realmente não queria que lhe comessem do tal fruto, remédio fácil teria, bastaria não ter plantado a árvore, ou ir pô-la noutro sítio, ou rodeá-la por uma cerca de arame farpado” (SARAMAGO, 2009, p. 13). As soluções apontadas pelo narrador são absolutamente prosaicas e indicam uma grande dose de ironia e sarcasmo que irá marcar fortemente toda a narrativa, mas acabam por colocar em questionamento a questão da onipotência divina, contrastando-a com a ideia de “bondade” que cerca a ideia do Deus judaico-cristão.

A ideia da culpa de Deus tal como a lemos no romance inverte os valores religiosos que caracterizam as intenções dessa divindade como inescrutáveis. No romance, Deus é colocado nos limites da própria linguagem e, conseqüentemente, limitado por ela. Assim a noção de “verdade absoluta” que cerca o texto bíblico e que impede qualquer tentativa de questionamento de seu conteúdo cai por terra. Eliade observa

que, no episódio do sacrifício de Isaac, episódio retomado pelo romance e ao qual voltaremos mais tarde, a diferenciação entre a fé de Abraão e a que rege as outras religiões da antiguidade se torna vital. Nas outras religiões, o homem sabe, por exemplo, exatamente onde quer chegar com o sacrifício de um primogênito, ele conhece de fato a força mágico-religiosa do ato em si. Nesse caso, contudo, o patriarca bíblico não tem a mais tênue ideia do que Deus quer com ele quando ordena que lhe sacrifique seu único filho, mas o faz mesmo assim, pois sua fé não pode conhecer limites e é isso que faz valer sua aliança com Deus. Eis o âmago da ideia de “verdade absoluta” que rege o texto das sagradas escrituras e que está além de qualquer compreensão e, portanto, além dos limites da linguagem humana. A exigência divina é para ser cumprida e está isenta de qualquer questionamento, que se ocorrer será uma espécie de quebra de contrato:

Temos aqui um caso especial da dialética do sagrado: não somente o “profano” é transmutado em “sagrado”, embora conservando a sua estrutura primitiva (uma pedra *sagrada* não deixa de ser uma *pedra*), mas a “sacralização” nem mesmo pode ser apreendida pela inteligência: o infanticídio não é transformado em um ritual que visa um efeito específico (como acontecia entre aqueles que sacrificavam os seus primogênitos). Abraão não executa um ritual (já que não perseguia nenhum objetivo e não compreendia o sentido do seu ato); por outro lado, a sua “fé” garantia-lhe que ele não cometia um crime. Dir-se-ia que Abraão não duvidava da “sacralidade” do seu gesto, mas ele era irrecognoscível e, portanto, não-conhecível (ELIADE, 1978, p. 207-8).

É evidente que do ponto de vista do senso de justiça comum, compartilhado pelo romance *Caim*, Abraão cometeria um crime ao sacrificar o próprio filho, pois este seria um homicídio com o agravante de que a vítima seria o filho do próprio assassino, não há nesse caso motivo algum que possa justificar tal ato de subtrair a vida a um ser vivo. É evidente que tal pensamento não se aplica no caso do texto bíblico, em que a ação do patriarca se justifica unicamente pela sua fé em Deus, que deve estar acima de qualquer coisa.

Também em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* o narrador revisita um episódio mítico referente à origem da humanidade, a expulsão de Adão e Eva do paraíso, antecipando, na narrativa saramaguiana, o tratamento desse episódio em *Caim*. Nesse romance, os papéis entre criador e criatura são invertidos e é Deus que se acha fora do paraíso, que seria a comunhão com a humanidade.

assim desmunidos se devem ter sentido Adão e Eva naquela primeira noite depois de expulsos do éden, por sinal que também caía água que Deus a dava, ficaram os dois no vão da porta, Eva perguntou a Adão, Queres uma bolacha, e como justamente tinha só uma, partiu-a em dois bocados, deu-lhe a parte maior, foi daí que nos veio o costume. Adão mastiga devagar, olhando Eva que debica o seu pedacito, inclinando a cabeça como uma ave curiosa. Para além desta porta fechada para sempre, lhe tinha ela dado a maçã, ofereceu-a sem intenção de malícia nem conselho de serpente, porque nua estava, por isso se diz que Adão só quando trincou a maçã é que reparou que ela estava nua, como Eva que ainda não teve tempo de se vestir, por enquanto é como os lírios do campo, que não fiam nem tecem. Na soleira da porta passaram os dois a noite bem, com uma bolacha por ceia, Deus, do outro lado, ouvia-os triste, excluído de um festim que fora dispensado de

prover, e que não previra, mais tarde se inventará um outro dito, Onde se reunirem homem e mulher, Deus estará entre eles, por estas novas palavras aprenderemos que o paraíso, afinal, não era onde nos tinham dito, é aqui, ali aonde Deus terá de ir, de cada vez, se quiser reconhecer-lhe o gosto (SARAMAGO, 2003, p. 224).

A inversão dos papéis é patente. É Deus quem precisa buscar o homem e não o contrário. Se para a tradição cristã o homem depende de seu Criador, no romance, a humanidade é auto-suficiente. Assim, no repartir da bolacha, imagem que lembra o ritual da eucaristia, o divino é dispensado, homem e mulher bastam-se. É algo que corrobora o que vem sendo dito sobre a imagem de Deus na narrativa saramaguiana em que o criador se torna a criatura e vice-versa. Evidentemente que essa perspectiva do narrador é totalmente humanista, de forma que ele inverte a citação bíblica de Mt 18, 20: “onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou eu no meio deles”. Do ponto de vista do texto bíblico, o fato de haver a presença de Deus é, por si, um fato positivo, desejável; no romance, por outro lado, essa presença não faz diferença, pois se alguém precisa de companhia é a divindade, abandonada pelo homem numa clara referência a ideia da “morte de Deus”, que vem lá do final do século XVIII. A religião acaba, assim, sendo alijada do seu principal sustentáculo que é a indispensável presença de um Deus.

Em *Caim*, Deus existe como uma personagem romanesca, um ser ficcional, e, como já dissemos, é a ele que se atribui a maior parte da

responsabilidade pelos males descritos na história mítica contada nos primeiros livros da Bíblia. Desse modo, Caim não é o único culpado pelo primeiro assassinato mas partilha essa culpa com seu Criador que acaba concordando com o argumento de que também foi responsável pela morte de Abel, pelo simples motivo de que a podia ter evitado, mas não o fez:

Sou o soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem de minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse Abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado (SARAMAGO, 2009, p. 34).

Estamos novamente diante da discussão sobre a ideia do livre-arbítrio e da bondade divina. Caim transfere a culpa de seu crime a Deus pelo fato de este não ter evitado o assassinato de Abel, o que deveria ser sua obrigação se ele fosse de fato “misericordioso”, deixando de lado a “soberba da infalibilidade”. Em primeiro lugar, encontramos-nos diante de uma crítica à suposta perfeição divina, que aqui não passa de um ato de soberba, há aqui uma clara inversão de papéis. Na narrativa bíblica o homem muitas vezes é condenado por Deus pelo pecado de “orgulho”, acusação que Caim lhe faz no romance. Em segundo lugar, também consequência do primeiro, a narrativa saramaguiana mais uma vez se

defronta com o “problema do mal”, tão discutido pela filosofia da religião, e reforça sua posição em relação ao tema: se Deus existe e o mal entrou no mundo, então ele não pode ser a “bondade absoluta” como quer a religião cristã, a ponto de ter permitido que um irmão matasse o outro sem demonstrar o mínimo de misericórdia para com ambos. Ao colocar a questão dessa forma, o que parece se delinear nessa narrativa é a impossibilidade da existência de um ser superior tal como o concebido pela religião. Hick observa que a existência do mal é a mais forte oposição à crença na existência de Deus, pois:

Para muitos, a mais poderosa objeção positiva à crença em Deus é a existência do mal. Provavelmente para muitos agnósticos ele representa mais do que qualquer outra coisa, uma terrível profundidade e amplitude do sofrimento humano, que faz com que a ideia de Deus, como um ser que ama, pareça implausível, conduzindo-os para uma ou outra das várias teorias naturalistas de religião. (HICK, 1970, p. 60).

Outro ponto que pode ser observado aqui é o fato de o narrador alinhar o Deus judaico-cristão ao lado de outros deuses, tal como em outros romances do autor. Parece-nos que isso evidencia uma tentativa de ressaltar o caráter puramente ficcional da personagem Deus, de forma que sua existência dentro do tecido narrativo não implica o reconhecimento de sua existência fora dele, o que resulta em sua desmitificação. Cassirer observa que a consciência mítico-religiosa nos remete a um Ser inalcançável para os sentidos humanos de forma que

“divino, em vez de entrar na infinita multiplicidade das propriedades e nomes próprios, no mundo policrômico dos fenômenos, isola-se dele como algo desprovido de atributo, já que qualquer ‘propriedade’ limitaria sua pura essência” (CASSIRER, 1972, p. 92). Ora, o Deus saramaguiano, pelo contrário, não é um ser que não pode ser alcançado, podendo ser facilmente caracterizado, seja na sua relação com o Diabo em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, seja no compartilhamento da culpa de *Caim* pela morte primordial, entre outros fatores. Dentro da narrativa saramaguiana Deus apresenta “defeitos” que não são atribuídos ao Deus bíblico, pelo simples fato de que os atos deste não são passíveis de questionamento. Deus, na enunciação romanesca saramaguiana não é mais simplesmente o “Eu sou”, do relato bíblico, que dispensa outras apresentações. Ele é exposto a um “pensar crítico”, em que “Ser não aparece mais como o ‘possível predicado de uma coisa’ e, tampouco, por conseguinte, como um predicado de Deus” (idem, *ibidem*).

Assim, enquanto ser fictício, o Criador acaba sendo submetido a um julgamento ético e não religioso de seus atos. Do ponto de vista religioso, como já foi dito acima, as intenções divinas são, em si, inescrutáveis, não podendo ser compreendidas pela pura razão humana. Do ponto de vista ético do romance, Deus é julgado da mesma forma que um homem bom. Assim, em *Caim*, ele é tão ou mais culpado que o primeiro assassino da

história, pois não usou seu poder para impedir que tal desgraça acontecesse, não assumindo a responsabilidade que ele tinha para com o homem que ele mesmo criou.

A releitura que o romance *Caim* faz do Antigo Testamento resulta na morte de Deus, cujo poder é frequentemente ironizado até se apresentar inútil em certos momentos. Ele é um *mito*, “tomando o termo na acepção 'daquilo que não pode existir’” (ELIADE, 2004, p. 142). É claro que a “onipotência”, “onipresença” e “onisciência” divinas, características do Deus bíblico já não estão presentes nesta narrativa, assim, como já vimos, a noção de bondade infinita. No texto bíblico, na luta de Israel com os amorreus, Josué pede a Deus que pare o sol até que seu exército vença seus inimigos, o que acontece. É claro que a ideia de parar o astro celeste repousa na crença antiga de que era o sol que se movia em torno da terra e não o contrário, como comprovado pela ciência moderna. No romance, ocorre exatamente o oposto, e ao receber o pedido de Josué, Deus o chama a um canto para lhe dar a má notícia, a cena é crivada de ironia:

Silêncio, não fales, não digas nada, reúne-te comigo, a sós, sem testemunhas, na tenda da arca da aliança, porque temos de conversar. Obediente, Josué entregou a direção de operações ao seu substituto na cadeia hierárquica de comando e dirigiu-se rapidamente ao lugar de encontro. Sentou-se num mocho e disse. Aqui estou, senhor faz-me saber a tua vontade, Suponho que a ideia que te nasceu na cabeça, disse o senhor que estava na arca, foi a de pedir-me que parasse o sol, assim é, senhor, ara que

nenhum amorreu escape, Não posso fazer o que me pedes. Um súbito pasmo fez abrir a boca de Josué, Que não podes fazer parar o sol, perguntou, e a voz tremia-lhe porque cria estar proferindo, ele próprio, uma horrível heresia, Não posso fazer parar o sol, porque parado já está, sempre o estive desde que o deixei naquele sítio (SARAMAGO, 2009, p. 118).

O tom é evidentemente sarcástico. O caráter laudatório do texto bíblico, que pode ser percebido no modo respeitoso, próprio do texto bíblico, como Josué se apresenta diante de Deus, "Aqui estou, senhor faz-me saber a tua vontade", dilui-se no caráter confidencial da conversa que tem como objetivo a confissão da impossibilidade divina de atender o pedido do líder israelita. O contraste se dá entre o modo como a tradição religiosa define o poder ilimitado de Deus e a sua incapacidade de se sobrepor a natureza. Negar o primeiro ponto seria, como o próprio Josué reconhece e teme uma heresia, porém a negação não vem do homem, mas de Deus que, ironicamente, reconhece que não pode desfazer aquilo que criou: "Não posso fazer parar o sol, porque parado já está, sempre o estive desde que o deixei naquele sítio". O discurso religioso, anacrônico, entra em choque com o discurso científico, que o leitor detém, resultando no humor presente em *Caim*. O Deus, desse romance, não é mais o ser onipotente do discurso religioso, uma vez que ele é limitado pela própria natureza, descrita em termos científicos atuais: é a terra que gira em torno do sol e não o contrário, como se poderia pensar a partir do texto bíblico que tem como base crenças da Antiguidade, já ultrapassadas.

4. Conclusão

A afirmação direta da inexistência de Deus, presente em *Manual de Pintura e Caligrafia*, “Não há portanto Deus”, pode ser um ponto de partida para o modo como o divino é tratado em Saramago. Ele parte de um ponto de vista ateu, nesse romance, produzido ainda em sua fase de maturação como escritor. Nos romances subsequentes, no entanto, objetivo parece ser não apenas a negação da existência de Deus para além da crença humana, uma existência real e não apenas ficcional, mas também o de alçar a humanidade ao papel de principal ator da existência, senhor de seu próprio destino e único responsável pelos seus próprios atos, sejam eles bons ou maus. É o homem que é capaz de, por exemplo, criar instituições como a Inquisição, perseguir e matar seus semelhantes e praticar uma série de horrores usando o nome de Deus como justificativa. Mas ele também é capaz de cuidar de seu próximo e capaz de criar, de fazer a história prosseguir.

Consequentemente, é pela vontade de homens e mulheres comuns que as coisas acontecem nos romances de Saramago e não simplesmente pela “vontade divina”. No Evangelho de Marcos, Jesus afirma que “*para Deus tudo é possível*” (Mc 10, 27), em *Memorial do Convento*, Domenico Scarlatti, ao ver a passarola, pronuncia as seguintes palavras: “se houver

forças que façam levantar isto, então ao homem nada é impossível” (SARAMAGO, 2005b, p. 163). E é isso: um atributo, antes exclusivamente divino, torna-se humano, pois o que vai erguer a passarola, construída por Blimunda, Baltasar e Bartolomeu Lourenço, são as “vontades humanas”, não a vontade de Deus, mas apenas humanas. Esta parece ser a tônica dos romances saramaguianos aqui estudados. Parece haver não apenas uma negação da existência de Deus, mas também uma sacralização do humano, que se destaca pela sua capacidade de amar o próximo de forma incondicional, que é capaz de criar (a passarola), que é capaz de superar obstáculos (a saga dos Mau-Tempo) e que é capaz, até mesmo, de mudar o rumo da história.

A ironia e a paródia são, como vimos, ferramentas fundamentais nesse diálogo homem-Deus nos romances sarmaguianos em que nos detemos nesse estudo. Através da ironia, pressupostos que apontariam para a necessidade da existência de Deus são desmontados. A “verdade absoluta”, marca característica da religião judaico-cristã, é relativizada pelo ironia saramaguiana, de forma que o que resta são verdades humanas. E através da paródia de partes da Bíblia, que se configura, principalmente, nos romances *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*, apontam-se contradições inerentes a textos fundadores do judaísmo-

cristianismo, apresentando elementos que divergem da ideia comum de que Deus é justo e bom.

Mas essas figurações de Deus também podem ser vistas sob a ótica da História e do anticlericalismo que Saramago herda de autores como Herculano ou Eça de Queiroz, para ficarmos só no âmbito da Literatura Portuguesa. Nesse sentido, Deus surge como justificativa para atrocidades humanas, como a Inquisição, ou para justificar a exploração de um ser humano pelo outro.

Assim, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o narrador-personagem se coloca contra a ideia da existência do Deus judaico-cristão, argumentando que o homem ficaria melhor sem ele. E ao colocá-lo ao lado de outros deuses, o protagonista do romance observa que nem mesmo como história mítica ele representa algo “bom”, pois lhe falta o caráter antropológico que aproxima deuses e homens nos outros mitos da Antiguidade.

Em *Levantado do Chão*, Deus surge como um instrumento da classe social dominante que serve como justificativa para manter os trabalhadores do campo sob controle, sendo a religião uma das bases sobre as quais o sistema social do Latifúndio se mantém. Ele é um objeto de um discurso, criação humana, nada mais. A “verdade absoluta”, que cerca a ideia de um Deus é relativizada através da ironia do narrador. Se

há algo de positivo no romance é a luta diária dos camponeses, os novos cristos, que ao final do romance conseguem respirar os ares da mudança, que ocorre no âmbito da relação homem-homem.

Em *Memorial do Convento*, deparamo-nos com o “maravilhoso”, os poderes de vidente da Blimunda ou o voo da passarola, cujo combustível são vontades humanas. Mas novamente, Deus se encontra à margem dos acontecimentos, ele é sempre fruto de comentários nada abonadores. Os “milagres”, se assim podem ser chamados, são, para o bem e para o mal, obras do homem: o voo da passarola ou a construção do Convento de Mafra ao custo de muitas vidas. Quando se busca Deus, como fez Blimunda ao procurar ver o conteúdo da hóstia, o que se encontra é a ausência de algo que seja diferente do humano: o conteúdo daquilo que a Igreja considera como o “corpo de Cristo” é exatamente o mesmo que a protagonista vê no interior dos homens, uma “nuvem fechada”.

É em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* que Deus surge como personagem saramaguiana pela primeira vez. Nesse romance, ele pode ser caracterizado como um ser egoísta, cruel, sádico, cujo principal objetivo é expandir seus domínios para além de um pequeno povo em uma pequena faixa do Mediterrâneo. E para isso ele precisa de um Cristo crucificado e do Diabo (Pastor), para representar o papel do mal, enquanto ele, Deus, seria o bem. Mas toda essa base da história cristã é

colocada em questionamento no evangelho saramaguiano, que coloca ênfase no alto custo humano que advirá da ascensão do cristianismo como principal religião do Ocidente (mortes em nome de Deus, Cruzadas, Inquisição). E, como nos outros casos, é o homem que interessa aqui, se algo dá certo nesse evangelho às avessas, isso se dá no campo das relações humanas. José só consegue a redenção pelo seu “crime” (ele é um homem bom) de não se importar com as outras crianças de Belém quando resolver se preocupar com o seu próximo, o que se dá a partir do ponto de vista da ética humana. Assim, como um “evangelho do homem”, as coisas se encaixam bem, a humanidade segue seu curso, mas em se tratando de religião, a história divina é subvertida: Deus e o Diabo não estão em guerra (mesmo porque o primeiro pode quase tudo e ao segundo só resta obedecer), não há mais a promessa de um paraíso depois da vitória do Bem sobre o Mal e Deus não está preocupado com a humanidade, mas apenas com seus próprios interesses.

E *Caim*, último romance de Saramago em vida, retoma o tema de Deus, voltando-se para as histórias contadas no Antigo Testamento, como a criação e a queda do homem, o assassinato de Abel, o sacrifício de Isaque ou as guerras da Conquista de Canaã pelos Filhos de Israel. A história é contada sob o ponto de vista de Caim, o primeiro assassino da história bíblica, que condenado por Deus, pelo assassinato de seu irmão,

vê-se obrigado a perambular pelo tempo e acompanhar momentos da história bíblica sobre os quais lança questionamentos irônicos, contestando as atitudes divinas em relação ao homem, um tanto contraditórias, visto que o próprio Deus falta com sua responsabilidade como tal, que seria a de zelar pelo bem-estar dos seres que ele próprio criou. Assim, para Caim, a culpa pela morte de Abel não é sua, mas do próprio Deus que não fez o que deveria, aceitando o seu sacrifício, evitando, assim, que um irmão invejasse o outro. Ao final do romance, Caim executará sua vingança contra Deus matando todos os habitantes da arca de Noé, o diálogo final entre os dois é, assim, significativo:

Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como se atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces por ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria que chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará por falta, Caim és, e malvado, infame matador do seu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma, Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua morte natural na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (SARAMAGO, 2009, p. 172).

A questão das responsabilidades é colocada novamente aqui, se Caim é assassino, Deus também é, as crianças de Sodoma são apenas um exemplo, a história bíblica, recontada no romance, traz muitos outros. Deus e homem se equiparam em termos de responsabilidade e culpa aqui, numa discussão que, presume o narrador, poderia se estender pelo tempo, uma vez que o projeto divino de humanidade foi destruído por Caim. Mas o fato é que esse final poderia ser uma síntese da ideia de Deus nos romances de Saramago: nesses, Deus não existe como um ser real, mas imaginário, pura criação da mente humana, cuja existência se deve ao fato de que o homem existe e ainda acredita na existência do divino, de forma que o Deus judaico-cristão poderia ser caracterizado como um mito vivo, tal como foram, em algum estágio da história, os deuses da Antiguidade. Assim, em termo ficcionais, matar os habitantes da arca, abortando o projeto divino de uma nova humanidade, seria como “matar Deus”, uma vez que se matou o verdadeiro criador: o homem.

5. Bibliografia

5.1. Bibliografia ativa

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* (Italo Eugenio Mauro, trad.). São Paulo: Editora 34, 2001, 3 volumes.

ALVES, Rubens. *O que é religião?* São Paulo: Edições Loyola, 2009, 10ª ed.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2002, 5ª ed.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Paulo Bezerra, trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, 2ª. ed.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 5ª impressão, 1991.

BURKE, Kenneth. *The Rhetoric of Religion – Studies in Logology*. Bekerley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem* (Tomás Rosa Bueno, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp. 121-79.

_____. *Linguagem e Mito* (J. Guinsburg e M. Schnaiderman, trads.). São Paulo: Perspectiva, 1972.

CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina. "A ficção reinventa a história". In: *Colóquio-Letras*, n. 120. Lisboa, jun/1991, p. 174-178.

_____ *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

COSTA, Horácio. "José Saramago y la Tradición de la Novela Histórica en Portugal", In: *Mar Abierto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 163-74.

_____ "La Novela Portuguesa en los años Ochentas: José Saramago", in: *Mar Abierto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 141-62.

_____ "Sobre la Posmodernidad en Portugal: Saramago 'Revisita' a Pessoa", in: *Mar Abierto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 131-9.

_____ "The Fundamental Re-writing: Religious Texts and Contemporary Narrative. Gore Vidal's *Live from Golgotha*, Salman Rushdie's *The Satanic Verses*, José Saramago's *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*", in: *Poligrafías - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 1, 1996, pp. 189-98.

_____ *José Saramago - O período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. *A Religião*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. *A Relíquia*. São Paulo: O Estado de São Paulo/ Klick Editora, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade* (Pola Civieli, trad.). São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões* (Rogério Fernandes, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Tratado de História das Religiões* (Fernando Tomaz e Natália Nunes, trads.). São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FEUERBACH, Ludwig. *Essência do cristianismo* (Adriana Serrão, trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

FREEMAN, Charles. *The Closing of the Western Mind – The rise of faith and the fall of Reason*. New York: Vintage Books, 2005.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica* (Péricles Eugênio da Silva Ramos, trad.). São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *O código dos códigos – A Bíblia e a Literatura* (Flávio Aguiar, trad.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GABEL, John B., WHEELER, Charles B. *A Bíblia como Literatura* (Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, trad.). São Paulo: Edições Loyola, 1993.

- HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1960.
- HICK, John H. *Philosophy of Religion*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1973.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo* (Ricardo Cruz, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma Teoria da Paródia* (Tereza Louro Pérez, trad.). Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAEGGER, Werner. *Cristianismo Primitivo e Paideia Grega*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- JUNQUEIRO, Guerra. *A Velhice do Padre Eterno*. Porto: Lelo & Irmãos, s/d.
- KAUFMAN, Helena. "A Metaficção Historiográfica de José Saramago", in: *Colóquio-Letras*, n.º 120, abril/junho de 1991, pp. 124-36.
- KAZANTZAKIS, Nikos. *A Última Tentação de Cristo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- KERMODE, Frank e Robert Alter (orgs.). *Guia Literário da Bíblia* (Raul Fiker, trad.). São Paulo: Unesp, 1997.
- LAGERKVIST, Pär. *Muerte de Ahasverus*. Buenos Aires: Emece Editores, 1963, Grandes Novelistas.
- _____. *Barrabás* (Guttorm Hanssen, trad.). Rio de Janeiro: Delta, 1966.

- LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Nebraska: Nebraska University, 1983.
- MAURYA, Vibha. "Construction of Crowd in Saramago's Texts". In: *Colóquio-Letras*, nº. 151-2, 1999, pp. 267-78.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres, Nova York: Routledge, 1991, c1987.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido* (LEITÃO, António José Lima). Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.
- MINOIS, Georges. *História do Ateísmo* (FERREIRA, Serafim, trad.). Lisboa: Teorema, 2004.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico* (Geraldo Gerson de Souza, trad.). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NERVAL, Gérard. "Le Christ aux Oliviers", in: *Poésies – Nerval et la Magie du Souvenir* par Jean Richer. Paris: Union Générale d'Éditions, 1864.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru, SP: Edusc, 2000.
- PADOVANI, Umberto A. *Filosofia da Religião – O problema religioso no pensamento ocidental* (MIKOSZ, Diniz, trad.). São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1968.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

- PHILIPS, D. Z. *The problem of Evil & The problem of God*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.
- QUENTAL, Antero. *Sonetos*. Lisboa: Livraria de Sá da Costa, 1872.
- RENAN, Ernest. *Vida de Jesus* (Eduardo Augusto Salgado, trad.). Porto: Livraria Chardron, 1926.
- RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e inquisição na península ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição*. São Paulo: FFLCH/USP, tese de doutorado, 2007.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1914.
- SANT'ANNA, Jaime dos Reis. *O Sagrado em Saramago*. São Paulo: FFLCH/USP, 2005, Tese de Doutorado.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Letras, 2001a, 15ª reimpressão.
- _____. *Ano da morte de Ricardo* Paulo: Companhia Das Reis. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 10ª reimpressão.
- _____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

- _____. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005b.
- _____. *O Ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001c.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares de Ficção e José Saramago - o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.
- SOUZA, Ronaldo Ventura. *O Jesus de Saramago e a Literatura que Revisita Cristo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007, dissertação de mestrado.
- _____. "Os dois lados da mesma moeda" in: *Revista Desassossego*, 2º semestre de 2009, nº. 2. Publicação on-line: www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego.
- TRICCA, Maria Helena de Oliveira (copiladora). *Apócrifos (I – IV): Os proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercuryo, 1992, 1992, 1995, 2001.
- VIEIRA, Agripina Carriço. "Da História ao Indivíduo ou da Exceção ao Banal na Escrita de Saramago: do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* a *Todos os Nomes*". In: *Colóquio-Letras*, nº 151/2. Lisboa: Gulbenkian, janeiro/julho de 1999, pp. 379-93.

ZERNER, Monique (org.). *Inventar a Heresia: discursos polêmicos e poderes antes da Inquisição* (ALMEIDA, Néri de Barros et al., trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

5.2. Bibliografia passiva

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I* (Jorge de Almeida, trad.). São Paulo: Editora 34, 2003.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica* (Vera Pereira, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARTON, John. *The Cambridge companion to biblical interpretation*. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1999.

BASTOS, Mario Jorge da Motta. *Religião e hegemonia aristocrática na Península Ibérica*. São Paulo: FFLCH/USP, tese de doutorado, 2002.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del XVI*. México: Fundo de Cultura Económica, 1996.

BERRINI, Beatriz. *José Saramago - uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999.

BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália: séc. XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLOOM, Harold. "The One With the Beard Is God, the Other is the Devil". in: *Potuguese Literary & Cultural Studies* 6. Fall River, MA: University of Massachusetts Dartmouth, 2001.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção* (Maria Teresa H. Guerreiro, trad.). Lisboa: Arcádia, 1980.

- _____. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- BRITO, Joaquim Maria Rodrigues de. *Filosofia da História do Cristianismo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- BUENO, Aparecida de Fátima. *As imagens de Cristo na obra de Eça de Queiroz*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2000.
- _____. “Evangélicos finiseculares: Os Cristos de Eça de Queiroz e de José Saramago”, in: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 58, p. 201-206, 2000.
- _____. Nas trilhas de Eça e Saramago: Representações de Cristo do século XX, in: *Via Atlântica*, nº. 6. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 2003, pp. 55-64.
- CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci & NOVINSKY, Anita (organizadoras). *Inquisição – Ensaio sobre Mentalidade, Heresias e Arte*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- CRESPI, Franco. *A experiência religiosa na pós-modernidade* (Antonio Angonese, trad.). Bauru/SP: EDUSC, 1999.
- CROSSAN, John Dominic. *Jesus histórico: a vida de um camponês judeu do Mediterrâneo* (André Cardoso, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1994, 2ª. ed.

- DIAS, J. S. da Silva. O Eramismo e a Inquisição em Portugal: o processo do Fr. Valentim da Luz. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975.
- DUNDES, Alan. *Sacred Narrative - Readings in the Theory of Myth*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984, pp. 72-97.
- FAURE, Sébastien. *Doze provas da inexistência de Deus*. Lisboa: Fomento Acrata, [19--], 62 p.
- FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu. José Saramago*. Juiz de Fora/Blumenau: Editora da UFJF/Edifurb, 2003.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance* (Maria Helena Martins, trad.). Porto Alegre: Globo, 1974.
- GABEL, John B., WHEELER, Charles B. *A Bíblia como Literatura* (Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, trad.). São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- GUITTON, Jean. *Jesus*. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- HERRERO, Francisco Javier. *Estudos de Ética e Filosofia da Religião*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- HILL, John Spencer. *Infinity, faith, and time: Christian Humanism and Renaissance Literature*. Montreal; London: McGill-Queen's University Press, c1997.
- JOHNSON, Paul. *História do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- KRABBENHOFT, Kenneth. "Saramago, Cognitive Estrangement, and Original Sin?" in: *Potuguese Literary & Cultural Studies* 6. Fall River, MA: University of Massachusetts Dartmouth, 2001.
- KRISINSKI, Wladimir. "Le romanesque et le sacré – observations sur «L'Évangile Selon Jésus-Christ»". In: *Colóquio-Letras*, nº 151/2. Lisboa: Gulbenkian, janeiro/julho de 1999, p. 403-411.
- LUKÁCS, Georg. "Narrar o descrever", in: *Problemas del Realismo* (Carlos Gehard, trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *A Teoria do Romance*, (José Marcos Mariani de Macedo, trad.). São Paulo: 34, 2000.
- MADRUGA, Conceição. *A Paixão Segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MALEBRANCHE, Nicolas de. *Conversations chrétiennes dans lesquelles on justifie la vérité de la religion et de morale de Jésus-Christ*. Paris: Garnier, 1929.
- MARASCHIN, Jaci. *A impossibilidade da expressão do sagrado*. São Paulo: Emblema, 2004.
- MOELLER, Charles. *Literatura do século XX e cristianismo* (Augusto de Souza, trad.). São Paulo: Flamboyant, 1958, 2 volumes.
- MONCEAUX, Paul. *Histoire de la littérature latine chrétienne*. Paris: Payot, 1924.

- MOURA, Jean-Marc. L'Écriture et la vie selon José Saramago – sur “O ano da morte de Ricardo Reis”. In: *Colóquio-Letras*, nº 151/2. Lisboa: Gulbenkian, janeiro/julho de 1999, p. 281-90.
- NOVINSKY, Anita. *A Inquisição*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- OTTO, Rudolf. *The Idea of the Holly*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1973.
- PILOSU, Mario. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- REBELO, Luís de Sousa. “A consciência da história na ficção de José Saramago” in: *Vértice*, jan-fev/1993, nº. 52.
- RENAN, Ernest. *O Anti-Cristo*. (Campos Lima, trad.). Porto: Livraria Chardron, 1930.
- RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e inquisição na península ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição*. São Paulo: FFLCH/USP, tese de doutorado, 2007.
- VERMES, Geza. *Jesus e o Mundo do Judaísmo* (Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, trad.). São Paulo: Edições Loyola, 1996.